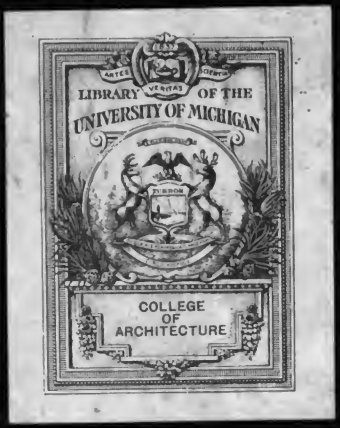
Die Baukunst der Renaissance in Italien

Josef Durm

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Architectural Libr
NA
2510
.H24
copy 2

Arnold Bergsträßer Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart

Neu!

Geschichte der Kunst

Von

Cornelius Gurlitt

Zwei Bände — Mit dreißig Bildertafeln

Preis geheftet 44 Mark. In Leinwand gebunden 48 Mark

Nach der Zahl der Kunstgeschichtswerke, die uns jetzt jedes Jahr bescheert, sind wir im Begriff, uns zu einer Nation von Kunstgelehrten und Kunststudenten auszuwachsen. Gewiß: es sind vortreffliche Bücher darunter. Aber hätte nicht eines und das andere doch wohl entbehrt werden können?

Diese Frage wird bei Gurlitts Kunstgeschichte niemand stellen. Sie wendet sich weniger an die allmählich Allzuvielen, die sich gebildetermaßen von bildender Kunst „anregen" lassen, sondern an ein ziemlich ideales Publikum. Sie setzt einen Leserkreis mit breiteren und tieferen Interessen voraus.

Gurlitts Pflugschar geht tiefer, als es gemeinhin in einer Kunstgeschichte der Brauch ist. Er hat nicht so sehr eine „Geschichte der künstlerischen Formen" gegeben, sondern er ist hinab zu den Müttern gestiegen und hat auch die treibenden Ideen in das Bereich seiner Arbeit gezogen. Er war dadurch, selbst wenn es seiner Art ferner gelegen hätte, gezwungen, nicht bloß wie ein Gelehrter systematisch zu ordnen, sondern auch wie ein Künstler das Vereinzelte durch sein geistiges Band zusammenzuknüpfen, die aneinandergefügten starren Bruchteile durch den Atem seiner Persönlichkeit zu beleben. Die gestaltende Tätigkeit, ein kompositorischer Zug macht sich in einem für ein wissenschaftliches Werk ungewöhnlichen, aber nicht unerwünschten Maße durchweg erkenntlich. Das Einzelne und Tatsächliche, das Gurlitt mitteilt, erscheint nicht für sich, in der Fülle verwirrend, sondern wohleingebettet im Fluß der Dinge als Folge, als Ausdruck der

Digitized by Google

treibenden Kraft; erläutert daher und belehrt. Stilgefühl, Unterordnung des Unwesentlichen unter das Wesentliche, konstruktiver Sinn, das sind große Vorzüge dieser Kunstgeschichte. Die gesunde Persönlichkeit der Auffassung, die sich ja mit ruhig abwägendem Urteil und redlicher Sachlichkeit wohl vereinigen läßt, ist ihre Seele. Gurlitts Methode hat gewiß auch ihre Riffe und Sandbänke; sie könnte zu einer rein aus der Tiefe des Gemüts geschöpften Geschichtskonstruktion verleiten, die die Tatsachen vergewaltigt. Aber zunächst ist diese Gefahr minder schrecklich. Als das Volk der Denker und bei dem uns angeborenen Respekt vor der Gelehrsamkeit sind wir von Tom Gradgrind und seinen Freunden in den letzten Jahrzehnten mit Tatsachen und positivem Wissen so vollgestopft worden, daß es labt wie Quellwasser, ab und zu von einem Mann der Wissenschaft eine eigene, persönliche Meinung zu hören. Und auf der anderen Seite steht die nicht verächtliche Gewinnchance, daß einem durch die Betrachtung des gesamten geistigen, politischen, wirtschaftlichen Lebens einer Zeit und ihrer der Kunst parallelen Kulturäußerungen erst der rechte Grund, der rechte Sinn und das rechte Gewicht einer kunstgeschichtlichen Erscheinung aufgeht.

Lehrreich und — erzieherisch sind die Streifblicke, die Gurlitt auf gleichzeitige Kulturbewegungen bei verschiedenen Völkern wirft. Die Volkskunstgeschichte weitet sich einem zur Weltkulturgeschichte und man unterstützt unwillkürlich die Andeutungen des Autors durch Auspinnen der zugeworfenen Fäden.

Das Gewebe dieser Kunstgeschichte enthält einen starken ethnologischen Einschlag und ihr Verfasser hat den Blick und das Gefühl des Historikers für Kausalzusammenhänge.

Das kommt ihm vor allem bei der Schilderung von Übergangsperioden zu statten. Da erklingt die Vielheit und Verschiedenartigkeit der in gleicher Richtung und der sich entgegenstrebenden Tendenzen wie ein wohlgefügter, klarer, polyphoner Satz.

Manchem wird sich bei der Lektüre des Buches, wie dem Berichterstatter, eine Parallele zwischen Gurlitt und Muther aufdrängen. Die starke persönliche Ader haben beide gemein. Muther schreibt blendender als Gurlitt, einen ordentlich virtuosen Stil. Er ist kompliziert, nervös, etwas kurzatmig. Kontraste aller Art, dynamische, melodische, harmonische und bizarre Beleuchtung bringen die prickelnde, berauschende Wirkung hervor, die jeder an sich erfährt, der Muthers geistreiche Paradoxe liest. Muther arbeitet wie ein Pointillist. Erst in den Organen des Lesers mischen sich die Farben richtig. Gurlitts Stil ist einfacher, gesättigter, eine warme Flamme, kein elektrisches Licht. Seine Mittel liegen mehr in den Dingen, in der gerechten und schönen Gruppierung der Massen. Er fordert selten zum Widerspruch heraus und überzeugt leicht und häufig.

Man könnte Gurlitts eigene Methode der Betrachtung auf sein gedankenreiches Buch anwenden. Dann wird man vielleicht sagen, daß es für die Richtung der wissenschaftlichen Methode der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft symptomatisch ist.

Frankfurter Zeitung vom 25. Sept. 1902.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Digitized by Google

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erfchienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für fich abgefchloffenes Buch und ift einzeln käuflich.

Digitized by Google

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von

Oberbaudirektor
Professor Dr. **Josef Durm**
in Karlsruhe

und

Geh. Regierungs- und Baurat
Professor **Hermann Ende**
in Berlin

herausgegeben von

Geheimer Baurat
Professor Dr. **Eduard Schmitt**
in Darmstadt.

Zweiter Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

5. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER)
STUTTGART 1903.

Digitized by Google

DIE

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

X 2559

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

---

5. Band:

Die Baukunſt der Renaiſſance in Italien.

Von

Dr. **Joſef Durm,**
Oberbaudirektor und Profeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Karlsruhe.

Mit 558 in den Text eingedruckten Abbildungen, ſowie 5 in den Text eingehefteten Farbendrucktafeln.

STUTTGART 1903.
ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG
A. KRÖNER.

Digitized by Google

Das Recht der Ueberfetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

Digitized by Google

Ha.m.
-4 ... 2.5
8-14-23

Handbuch der Architektur.

II. Teil.

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

3. Band.

INHALTSVERZEICHNIS.

Dritte Abteilung:

Die Baukunst der Renaissance.

1. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

Seite

Vorrede 1

A. Einleitung 3

1. Kap. Allgemeines und Geschichtliches 3
2. Kap. Meister der Renaissance 19
3. Kap. Baustoffe und technische Vorgänge 22
4. Kap. Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen 26
5. Kap. Backsteinbau 47
6. Kap. Holzarchitektur 57
7. Kap. Gewölbe und Holzdecken 62
8. Kap. Dachkonstruktionen 85
9. Kap. Treppen und Treppenhäuser 90
10. Kap. Säulenordnungen und sonstige architektonische Einzelheiten 92

Schlussbetrachtung 121

B. Profanbauten 124

Vorwort 124

11. Kap. Paläste 129
12. Kap. Villen 195
13. Kap. Wohnhäuser 224
14. Kap. Einzelheiten und innerer Ausbau 236

Digitized by Google

Seite

a) Sockel 236
b) Gurtgesimse 237
c) Hauptgesimse 237
d) Vorkragen der oberen Stockwerke 239
e) Fenster 241
f) Eingangstore 256
g) Nischen 266
h) Balkone 267
i) Erker 269
k) Loggien 272
l) Balustraden und Attiken 273
m) Giebel und Belvedere 273
n) Schornsteine, Lukarnen, Dachgaupen und Dachdeckungen 274
o) Wappenschmuck und Metalldekorationen 276
p) Innerer Ausbau 277

C. Oeffentliche Bauten 310
15. Kap. Schlossbauten 310
16. Kap. Theatergebäude 326
17. Kap. Universitäten, Museen und Bibliotheken 333
18. Kap. Verwaltungsgebäude 349
19. Kap. Rathäuser 350
20. Kap. Spitäler und Armenhäuser 360
21. Kap. Gefängnisse 367
22. Kap. Getreidespeicher, Börsen, Markthallen und Loggien 369
23. Kap. Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arsenale und Gasthöfe 372
24. Kap. Oeffentliche Brunnen 374
25. Kap. Denkmäler 380
26. Kap. Stadttore und Brücken 383
27. Kap. Friedhöfe 391
28. Kap. Ausstattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunst 392

D. Sakralbauten 401
29. Kap. Allgemeines 401
30. Kap. Aussenbau der einschiffigen und der basilikalen Kirchen 424
31. Kap. Innenräume und ihre Bestandteile 455
32. Kap. Beispiele von wichtigeren einschiffigen und basilikalen Kirchenbauten 465
a) Protorenaissance 465
b) Uebergangsstil und frühe Renaissance 468
33. Kap. Zentralanlagen 480
34. Kap. Kirchliche Einrichtungsgegenstände; Kirchenmobiliar 503
35. Kap. Kloster- und Bruderschaftsgebäude 555

Literatur. Bücher über »Baukunst der Renaissance in Italien«.
α) Allgemeine Werke 562
β) Sonderwerke und Monographien 562

Berichtigungen 565

Verzeichnis
der in den Text eingehefteten Farbendrucktafeln.

Zu Seite 48: Von der Certosa bei Pavia.
» » 138: Kaffettendecke aus dem Dom in Pisa.
» » 208: Von den Hallen der Casini im Blumengarten der Villa Lante bei Bagnaja.
» » 210: Von der Hallendecke in der Villa Farnesina zu Rom.
» » 456: Von der Kirche San Marco zu Rom.

Digitized by Google

Handbuch der Architektur.

II. Teil:

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DRITTE ABTEILUNG.

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

Digitized by Google

Vorrede.

Was im nachftehenden gefagt wird, gründet fich auf Beobachtungen und Studien, die bis in die Zeit zurückreichen, in der ich erftmals im Winter 1866 die Alpen, zwecks einer längeren Studienreife, überfchritt. Was befchrieben ift, habe ich auch felbft gefehen, unterfucht und gezeichnet. Nur das wenigfte von dem im Laufe der Jahre gefammelten Material konnte im gegebenen Rahmen verwertet werden, und bei gröfseren bekannten Monumenten mufste ich für Gefamtanfichten aus naheliegenden Gründen den Darftellungen nach photographifchen Aufnahmen den Vorrang vor denjenigen nach Handzeichnungen laffen.

Diefer Band bildet den naturgemäfsen Abfchlufs zweier früher veröffentlichter Bände diefes »Handbuches« (Teil II, Band 1: Die Baukunft der Griechen — und Band 2: Die Baukunft der Etrusker und Römer), die wohl als ein zufammenhängendes Ganze angefehen werden dürfen; denn aus dem einen Buche folgerte das andere.

Wenn im Vorgetragenen den konftruktiven Vorgängen ein gröfserer Wert beigelegt, manches davon etwas umftändlicher behandelt ift, fo wolle nicht vergeffen werden, dafs hier in erfter Linie der Architekt zum Architekten fprechen will, der aber auch andererfeits höhere und reinere Empfindungen zu erwecken nicht verfäumen durfte, ohne welche jede Kunft ihr Dafein verwirkt: durch entfprechendes Betonen gefchichtlicher Vorgänge und äfthetifcher Momente.

Karlsruhe, im Oktober 1902.

Dr. Jofef Durm.

Digitized by Google

1. Abfchnitt.

Die Baukunft der Renaiffance in Italien.

Von Dr. Josef Durm.

A. Einleitung.

1. Kapitel.

Allgemeines und Gefchichtliches.

„... Daher werden wir ftets uns ebenfoweit vom guten Gefchmack und der Schönheit entfernt haben, als wir uns von den Griechen entfernen; zu allermeift in Skulptur und Baukunft; und nie werden die Alten veralten. Sie find und bleiben der Polarftern für alle unfere Beftrebungen, fei es in der Literatur, oder in der bildenden Kunft, den wir nie aus den Augen verlieren dürfen. Schande wartet des Zeitalters, welches fich vermeffen möchte, die Alten beifeite zu fetzen. Wenn daher irgend eine verdorbene, erbärmliche und rein materiell gefinnte ‚Jetztzeit‘ ihrer Schule entlaufen follte, um im eigenen Dünkel fich behaglicher zu fühlen, fo faet fie Schande und Schmach.“

Schopenhauer, A. Parerga und Paralipomena Bd. II. 4. Aufl. Leipzig 1878. S. 436.

Kaum hatten fich die Stürme der Völkerwanderung, welche die italienifche Halbinfel durchtobten und die antike Kultur wegzufegen drohten, gelegt, fo meldete fich mit dem Aufhören der Barbarei bei dem noch halb antiken Volke die Erkenntnis feiner grofsen Vergangenheit; es feierte fie und wünfchte an fie wieder anzuknüpfen [1]). 1 Ueberficht.

Das Vorfpiel bei diefem gewaltigen Vorgange übernahmen Gelehrte und Dichter *(Petrarca, Muffato)*; die bildenden Künftler traten erft nach diefen in die Schranken, dafür aber mit einem um fo glänzenderen Erfolge, wobei Architekten und Bildhauer leichter dem Einfluffe der Antike unterlagen, indem die Maler weniger Nutzen von ihr hatten, da beinahe alle grofsen Vorbilder verfchwunden waren.

Oberitalien fchlofs fich zunächft noch bei feinen architektonifchen Aufgaben dem mitteleuropäifchen romanifchen Bauftil an, während Venedig mehr der byzantinifchen Weife huldigte und mit ihm faft ganz Unteritalien. Die früheften Verfuche zur

[1]) Vergl.: Burckhardt, J. Cultur der Renaiffance. 4. Aufl. Leipzig 1885. Bd. I, S. 197.

Digitized by Google

Fig. 1.

Kirche *S.n Lorenzo fuori le mura* zu Rom.

»Wiederbelebung« der Bauformen des alten Rom wurden in der ewigen Stadt felbſt und in Toskana gemacht.

Schon bei der dreiſchiffigen Baſilika von *Maria in Traſtevere* (1140—98) mufste im Inneren bei der Ueberſpannung der Freiſtützen der Bogen dem Architrav weichen;

Fig. 2.

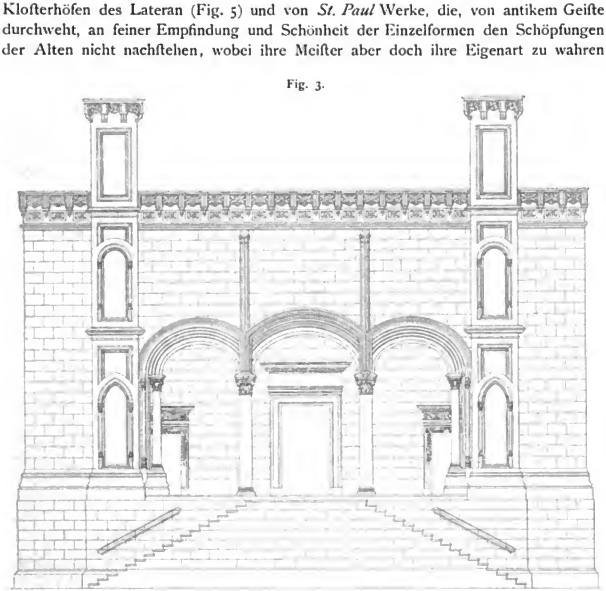
Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* zu Rom.

Digitized by Google

am Aeufseren der Vorhalle von *San Lorenzo fuori le mura* (1216—27) und bei *Giovanni e Paolo*, das im XII. Jahrhundert nach der Plünderung durch *Robert Guiscard* wiederhergeftellt wurde, erhielt der antike Architrav wieder fein altes gutes Recht (Fig. 1 u. 2).

Die Künftlerfamilie der *Cosmaten* fchafft um 1200 in den beiden reizvollen Klofterhöfen des Lateran (Fig. 5) und von *St. Paul* Werke, die, von antikem Geifte durchweht, an feiner Empfindung und Schönheit der Einzelformen den Schöpfungen der Alten nicht nachftehen, wobei ihre Meifter aber doch ihre Eigenart zu wahren

Fig. 3.



Kirche *Maria della Catena* zu Palermo[2]).

wiffen. Es ift kein fklavifches Nachfingen alter Melodieen, Note für Note. Nicht an Gröfse und Mächtigkeit oder an Wucht in der Ausfuhrung reichen die Werke der *Cosmaten* an jene heran, wohl aber in den gut abgewogenen Verhältniffen, in der geiftvollen Zufammenftellung der Baufteine mit ihrer köftlichen farbigen Ornamentation. Kein Befucher diefer Höfchen (Fig. 5) wird fich dem Zauber ihrer Wirkung entziehen können; heiterer Friede, nicht dumpfe nordifche Klofterluft herrfcht in diefen Hallen!

Mächtiger tritt die toskanifche Hauptftadt Florenz auf, die auch berufen war, beim fpäteren Wandel der Dinge die Führerfchaft zu übernehmen. Sie bietet uns

[2]) Fakf.-Repr. nach: Hittorff, J. J. & L. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

Digitized by Google

Vom Inneren des *Battistero* zu Florenz.

Vom Klosterhof im Lateran zu Rom.

Digitized by Google

das *Battiſtero* in der Tiefſtadt, den ruhig und vornehm wirkenden Achteckbau (1150 nach Chr.) mit feinen mit *Verde di Prato* umſäumten weiſsen Marmorfeldern, Portalſäulen, feinen mit Blendbogen überſpannten Polygonpfeilern und den zierlichen

Fig. 6.

Inneres der Kirche *Maria della Catena* zu Palermo.

korinthiſchen Wandpilaſtern. Die vollſtändig antik gedachte Wandgliederung des Inneren mit Flachniſchen und Freiſäulen, ihren vergoldeten korinthiſchen Kapitellen, dem antiken Gebälke darüber (vergl. die Anordnung im Pantheon), über dieſem die

Digitized by Google

Wandpilaſter mit den zwiſchengeſtellten Doppelbogen auf Säulchen und dem die Kuppel aufnehmenden, durchlaufenden Hauptgeſimſe — ſind Leiſtungen, die wohl kein antiker Meiſter hätte beſſer machen können (Fig. 4).

Und auf der Höhe jenſeits des Arno der wunderbare Kirchenbau von *San Miniato* (1207) mit ſeiner originellen, dem *Battiſtero* ebenbürtigen Faſſade!

2. Proto-renaiſſance und Gotik.

Aber auch die ſtreng romaniſchen Bauten Toskanas (Piſa, Lucca) zeigen oft die ſchönſten antiken oder antikiſierenden Einzelformen und die Architekturen auf den Bildern *Giottos* und ſeiner Schüler rein antike Bildungen. Mit ſolchen Leiſtungen begehrte die »Protorenaiſſance« Einlaſs, der ihr aber durch den neuen, im XIII. Jahrhundert in Frankreich entſtandenen »gotiſchen Stil« noch verwehrt wurde.

Deutſche Meiſter brachten die franzöſiſche Weiſe nach Italien, und ſie ſiegte nicht durch die Vorzüge ihrer dekorativen Erſcheinung, vielmehr »als gewaltigſte Form des gewölbten Hochbaues mit möglichſt wenig Material«. (Vergl. unter D: Sakralbauten.) Beim Kirchenbau übertraf die Gotik Italiens in der Folge, was Raumwirkung anbelangt, ihre Lehrmeiſterin; denn kein Dom jenſeits der Alpen kann ein Inneres wie *San Petronio* zu Bologna aufweiſen, trotzdem es nur halbfertig und ohne Farbenſchmuck daſteht; aber dem Profanbau des Stils fehlt in Italien das lieblich phantaſtiſche Formenſpiel unſerer nieder- und norddeutſchen Bauten mit ihren Dachzieraten, Erkern, Treppenturmchen u. ſ. w., das hohe, die wirkungsvolle Umriſslinie des Baues bedingende Dach, das auch der franzöſiſchen Gotik eigen iſt und welches die Renaiſſancemeiſter dieſes Landes bei ihren Schöpfungen beibehalten und dieſen ſo einen weiteren eigenartigen Reiz verleihen. Trotzig und burgartig im Ausſehen erweiſen ſich in den Städten Italiens die Paläſte des Adels und des emporgekommenen reichen Bürgerſtandes; regelmäſsig und ſymmetriſch ſind ihre Faſſaden angeordnet, die Fenſter auf einer durchgehenden Gurt ruhend, in regelmäſsigen Abſtänden das Mauerwerk durchbrechend, das Erdgeſchoſs meiſt geſchloſſen oder mitunter durch kleine Fenſter belebt, zur Sicherheit der Bewohner und zur Verteidigung eingerichtet. Das Wohngeſchoſs liegt nicht mehr, wie im antiken Hauſe, zu ebener Erde; es wird in das I. Obergeſchoſs gelegt; der »*Piano nobile*« verändert ſeinen Platz; die Treppen und Zugänge zu ihm verlangen entſprechend bedeutendere Ausbildung. Zinnen zur Verteidigung bekrönen die Faſſadenmauern oder erheben ſich über den nur mäſsig ausladenden Bogengeſimſen.

Vielfach treffen wir auch die aus dem Holzbau abgeleitete Ueberkragung der Stockwerke in Stein überſetzt, die Faſſadenmauern auf Steinkonſolen oder Steinbogen ruhend, um bei der durch den geſteigerten Verkehr auf den Straſsen bedingten, gröſseren Straſsenbreite die dafür abgegebene Bodenfläche in den Obergeſchoſſen wieder einzubringen.

Im XV. Jahrhundert hatte die groſse Kunſt des XIII. u. XIV. Jahrhunderts ihre Kraft aufgebraucht; die Gotik hörte auf; ſie hatte die Grenzen ihres Syſtems erreicht, und eine Rückkehr zu einfacheren Formen war das einzige Mittel, die Kunſt zu verjungen. Man griff auf die antiken Ordnungen zurück.

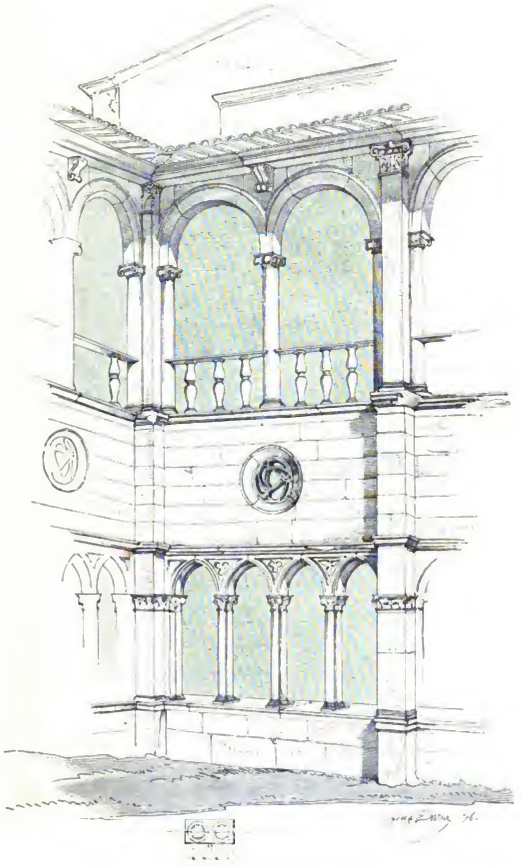
Der Rundbogen trat wieder an Stelle des Spitzbogens, und wo jener am gotiſchen Baue vorkommt, iſt er das erſte ſichere Anzeichen des Abſterbens dieſer Stilrichtung.

3. Uebergangsſtil.

Der gotiſche Stil arbeitete eine Zeitlang in gewiſſen Gegenden noch neben der Renaiſſance freiwillig weiter, aber müde und ohne die heitere dekorative Ausartung in den nordiſchen Ländern, wie in Frankreich, Deutſchland und England.

Digitized by Google

Fig. 7.



Klosterhof der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo.

Digitized by Google

Hierzu gefellte fich oft der unfreiwillige Weiterbau im alten Stil bei unvollendeten Bauten, befonders bei Kirchen. Noch (1514) wollte man die Faffade von *San Petronio* in Bologna gotifch ausbauen, und fogar der grofse Renaiffancemeifter *Baldaffare Peruzzi* lieferte hierfur zwei Entwurfe in gotifchem Stil.

Schon *Nicolo Pifano* und *Arnolfo* arbeiteten nach Belieben im alten und neuen Stil und trugen dadurch nicht wenig zur Unficherheit im Urteil der Bauherren und des Publikums bei[3]). Der Bologneſer Architekt *Ariguzzi* klagte in diefem Sinne noch um 1514[3]): »Leute jeder Art, Prieſter, Mönche, Handwerker, Bauherren, Schulmeifter, Weibel, Gefchirrmacher, Spindelmacher, Facchine und felbft Waſſerträger tun fich als Baukünftler auf und fagen ihre Meinung — aber keiner tritt mit Modellen oder Zeichnungen auf!«

Die frühe Renaiſſance iſt meiſt duldſamer als der entwickelte Stil; fie achtet noch die Leiſtungen ihrer Vorgänger; fie befeitigt nichts, und fo entſtehen eine Anzahl von Bauten, bei denen der malerifche Reiz und die Naivetät in der Mifchung und im friedlichen Beifammenwohnen von Altem und Neuem miteinander wetteifern und noch herzerfreuende Blüten treiben. Der Malerei und der Plaſtik wird fchon bei diefen eine freiere und gröfsere Mitwirkung — die höchſte in der Blütezeit des Stils — zugeſtanden bei bedeutenderer Raumentfaltung nach dem Satze, dafs man gewölbte Gelaſſe nicht hoch und geräumig genug machen könne; »denn eines der herrlichſten Dinge im Bauweſen iſt die Höhe der Stockwerke«.

Und wenn *Filarete* (1460) uber die Gotik fagt: »Verflucht, wer diefe Pfufcherei erfand; ich glaube, nur Barbarenvolk konnte fie nach Italien bringen« — fo war er, wie mancher andere aus der erften Zeit, doch wieder fo gutmütig, den Spitzbogen in feine Faſſadenarchitektur aufzunehmen, und gab feiner Unzufriedenheit den beſten, eines Künſtlers würdigen Ausdruck nur dadurch, dafs er die ihm widerlichen Konſtruktionsformen mit den reizvollſten Einzelheiten umkleidete, welche die Renaiſſance geſchaffen.

Fig. 8.

Vom *Spedale maggiore* zu Mailand.
(Spätere Ausführung.)

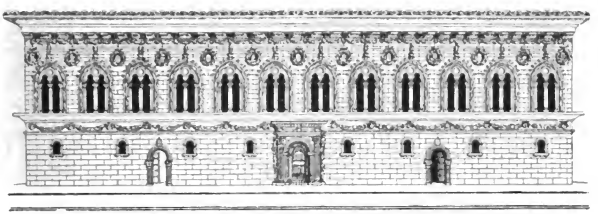
[3]) Vergl.: Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 24 u. 30.

Digitized by Google

Zu dieſen Schöpfungen des Uebergangsſtils rechne ich von kirchlichen Bauten ohne weiteres auch das Innere von *San Francesco* in Rimini (1445) und die *Maria della Catena* in Palermo (Fig. 3 u. 6), im XV. Jahrhundert auf Grund einer alten Kirche neu erbaut. An der Vorhalle und im Inneren ſind die flachen Bogen, die ſich bei den Bauten des Ueberganges von der Gotik zur Renaiſſance öfter finden, beſonders originell profiliert und an die lotrechten Flächen eigenartig anfallend ausgeführt. Ferner ſind einzelne Teile der Dome in Como und in Sebenico hierherzuſetzen; ebenſo der Kloſterhof von *Maria della Quercia* bei Viterbo, mit dem gotiſchen Untergeſchoſs und der Rundbogenſtellung auf joniſchen Säulen im Obergeſchoſs (Fig. 7). Auch die in Gold und Schmelz einſt ſtrahlenden Türen des *Filarete* für *St. Peter* in Rom (1445) dürften auf dem Gebiete der Kleinkunſt hier als Erzeugniſſe von Ruf genannt werden. 4 Beiſpiele.

Von Profanbauten ſind anzuführen: Teile des *Spedale maggiore* in Mailand (Fig. 8), ſowie die Faſſade der einſtigen Mediceerbank daſelbſt, beide von *Filarete* (1457; Fig. 9 u. 10); dann der *Palazzo Bolognini*, früher *Iſolani*, in Bologna (1454)

Fig. 9.



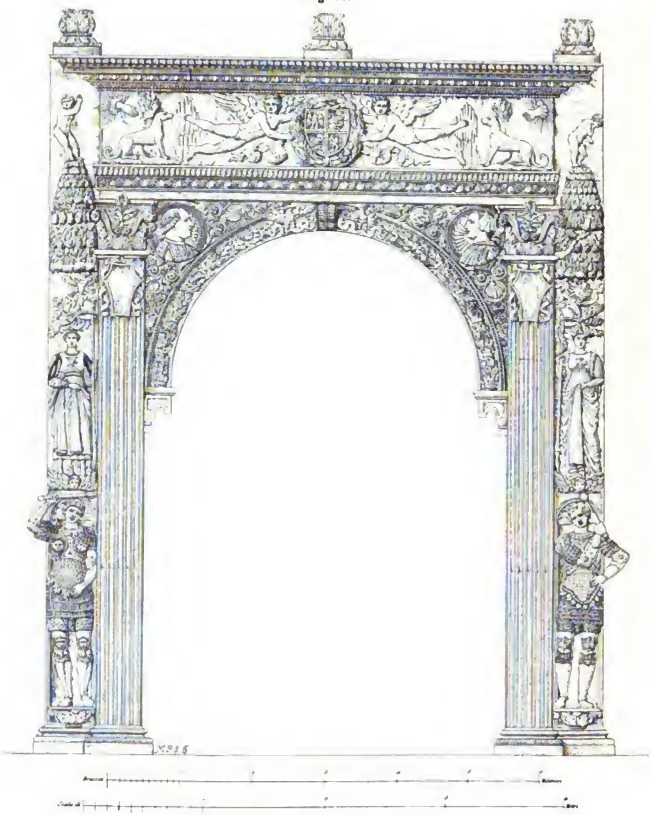
Mediceerbank zu Mailand [4]).

mit Rundbogenhallen, darüber Spitzbogenfenſter und Konſolengeſimſe mit Muſcheln; der leider im Jahre 1782 zerſtörte *Palazzo Marliani*, nach einem alten Kupferſtich im untengenannten Werk [5]) veröffentlicht, mit Spitzbogenfenſtern zwiſchen Pilaſtern und ſonſtigem Beiwerk, welches alles die Grazie und die ganze Phantaſie der Renaiſſance atmet; ferner die *Caſa Trovatelli* in Piſa (1450), der *Palazzo Vitelleſchi* in Corneto mit ſeinen zwei mächtigen gotiſchen Maſswerkfenſtern und ſeinen antiken Einzelformen an Türen und Fenſtern, dem Konſolengeſimſe (Fig. 11, 12, 13, 14 u. 15); der Hof des *Palazzo del Commune* in Ancona (1470) mit Spitzbogenarkaden und Eckſäulen an den mächtigen Pfeilern, mit Palmettenkapitellen an den Pilaſtern, welche in dieſer Detailbildung die Frührenaiſſancearbeit erkennen laſſen; dabei ſind auch die Archivolte der Spitzbogen antik gegliedert — das Ganze ein Werk des *Francesco di Giorgio*. Auch die *Loggia dei Lanzi* des *Orcagna* (1380; Fig. 16 bis 18), die wieder den Rundbogen in groſsen Abmeſſungen zu ſeinem Rechte kommen läſst, möchte ich mit als Vorläuferin der Renaiſſancebewegung bezeichnen, ebenſo den Hof des Dogenpalaſtes (1505), wo Rund- und Spitzbogen über- und nebeneinander vorkommen, dabei Rundbogen im Erdgeſchoſs und Spitzbogen darüber im Obergeſchoſs und über dieſen

[4]) Nach: Oettingen, W. v. Traktat über die Baukunſt des *Antonio Averlino Filarete*. Wien 1890. S. 681.
[5]) Müntz, E. *La renaiſſance en Italie*. Paris 1885.

Digitized by Google

Fig. 10.



Von der Medicceerbank zu Mailand [6]).

wieder Rundbogen. Schliefslich fei noch der von *La Cava* begonnene und von *Orfini* vollendete *Palazzo rettorale* in Ragufa (1435—65) als hochintereffantes Beifpiel erwähnt.

[6]) Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cofpicue di Milano.* Mailand 1840.

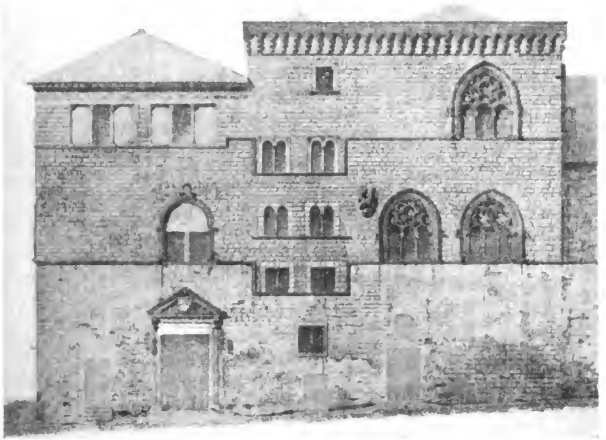
Digitized by Google

Die vorſtehend genannten Bauten mögen als bedeutſame Repräſentanten des Uebergangsſtils angeſehen werden; abgeſchloſſen iſt ſelbſtverſtändlich mit dieſen die Reihe der Beiſpiele nicht. Sie kann aber genügen, um ſich eine Vorſtellung im Bilde von dem zu machen, was der Uebergangsſtil zu ſchaffen vermochte.

5. Neue Kunſt.

Nach dieſen Vorſtufen bedurfte es nur noch der Anregung eines Mannes von Genie, einer groſsen Tat desſelben, um der Neuerung dauernd Geltung zu verſchaffen und ſie zur tonangebenden überall zu machen. Dieſe vollführte *Filippo Brunellesco* mit ſeinem Entwurfe und der Ausführung der Domkuppel zu Florenz.

Fig. 11.



Palazzo Vitelleſchi zu Corneto [7]).

Die Wirkung dieſer Tat wird am leichteſten charakteriſiert durch den Brief des beſten Mannes in jener hochbegnadigten Zeit, des groſsen *Leon Battiſta Alberti* an *Filippo di Ser Brunellesco*, den er ſeinem Traktate über die Malerei als Vorwort und Widmung für Brunellesco vorſetzte [8]). Er lautet:

»Verwunderung und Betrübnis zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, daſs ſo viele treffliche und erlauchte Künſte und Wiſſenſchaften, die nach dem Zeugnis der Geſchichte und der noch ſichtbaren Werke bei den von der Natur ſo hochbegabten Alten in ſolcher Blüte ſtanden, gegenwärtig ſo ſelten geübt, ja faſt gänzlich verloren gegangen ſind. Maler, Bildhauer, Architekten, Muſiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerte Genien trifft man heute nur ſehr ſelten und (dann) nur wenig zu loben.

[7]) Fakſ.-Repr. nach: Boffi, L. *Il palazzo Vitelleſchi in Cornete-Tarquinia.* Mailand 1886.

[8]) Vergl. die Ueberſetzung und das italieniſche Original in: Janitschek, H. Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte. Wien 1877. S. 46—49.

Digitized by Google

Fig. 12.

Fig. 13.

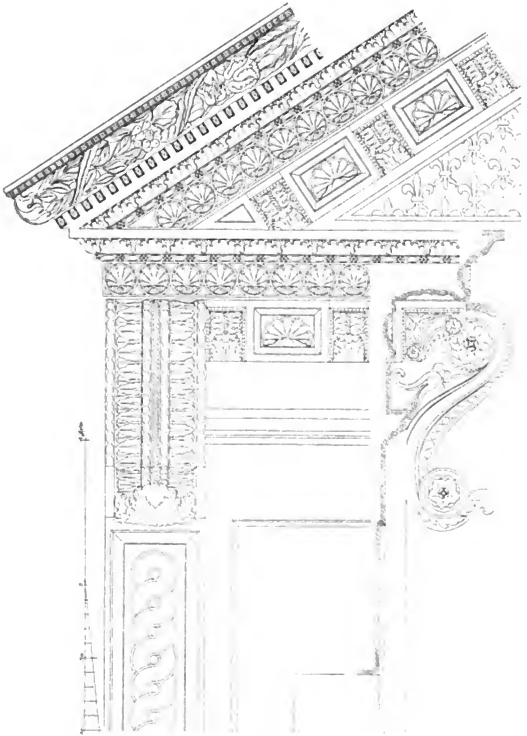
Fig. 14.

Vom *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto.

Digitized by Google

So dachte ich denn — und viele beſtätigten mich in dieſem Gedanken — die Natur, die Meiſterin aller Dinge, ſchon alt und müde geworden, bringe nur ebenſowenig mehr Giganten

Fig. 15.



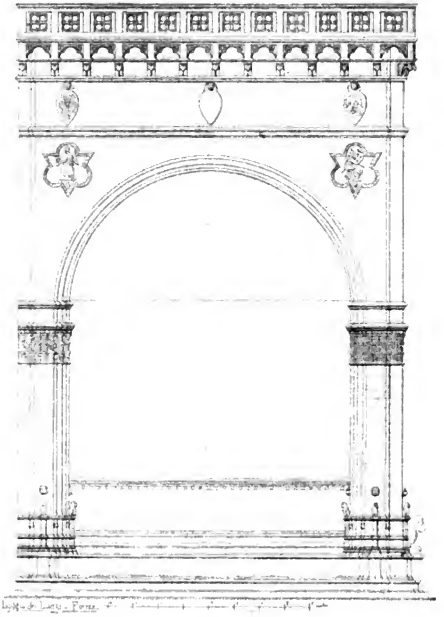
Vom Portal des *Palazzo Vitelleſchi* zu Corneto.

als groſse Geiſter hervor, wie ſie dies in ihren (gleichſam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerter Fülle getan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir *Alberti* gealtert ſind, in unſer vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, daſs in vielen,

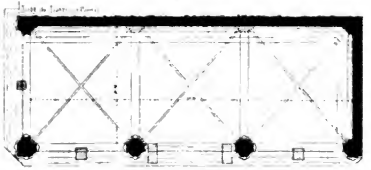
Digitized by Google

Fig. 16.



Seitenansicht.

Fig. 17.

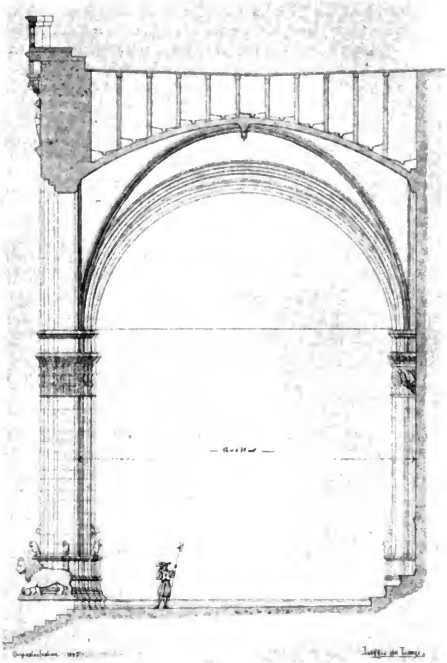


Grundriss.

Loggia dei Lanzi zu Florenz.

Digitized by Google

Fig. 18.



Querſchnitt der *Loggia dei Lanzi* zu Florenz.

beſonders aber in dir, o *Filippo*, und in dem uns ſo eng befreundeten *Donato*, dem Bildhauer, und in jenen (anderen) *Nencio* und *Luca* und *Maſaccio* ein Geiſt lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig iſt, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in dieſen Künſten geweſen ſein mag, nachzuſetzen iſt. Nun aber ſah ich ſtets, daſs es nicht minder Sache unſeres Fleiſſes und unſerer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten ſei, ſich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem tatſächlichen Reichtum deſſen, wovon ſie lernen und was ſie nachahmen konnten, minder ſchwer war zur Kenntnis jener höchſten Künſte, deren Ausübung uns heute ſo mühſam wird, zu gelangen, ſo muſs deshalb auch unſer Ruhm gröſser ſein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künſte und Wiſſenſchaften, von welchen man früher nichts geſehen und nichts gehört, auffinden. Wer vermöchte je ſo

Digitized by Google

hochmütig oder ſo neidiſch zu ſein, daſs er nicht den Architekten *Pippo* rühmte, wenn er deſſen Bau hier ſieht, ſo gewaltig, himmelragend, groſs genug, um mit ſeinem Schatten alle Völker Toskanas decken zu können, und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzſtützwerk; ein Kunſtwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebenſowenig gewuſst und gekannt war, als deſſen Ausführung der Gegenwart unglaublich erſchien. Doch es wird anderen Ortes ſein, über deine Vorzüge und zugleich die Tüchtigkeit unſeres *Donato* und der anderen, die mir durch ihren Charakter ſo teuer ſind, zu ſprechen. Du aber fahre ſo fort, wie du es tuſt, Tag um Tag Dinge auszuſinnen, durch welche dein bewundernswerter Genius ſich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn dir einmal Muſse zufällt, ſo wird es mich freuen, falls du dieſes mein Werkchen über die Malerei durchleſen würdeſt, das ich in toskaniſcher Sprache deinem Namen widme ..... u. ſ. w.«

Er ſchlieſst den Brief mit dem beſcheidenen Satze:

»Niemals war ein Schriftſteller ſo gelehrt, daſs ihm gebildete Freunde nicht von gröſstem Vorteile geweſen wären«

und bittet um etwaige Verbeſſerungen.

In der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts ſetzt der groſse *Brunellesco* unter *Coſimo I.* an Stelle des gotiſchen Pfeilers wieder die römiſche Säule (vergl. Pazzikapelle, 1430); er macht Toskana zum Mittelpunkt der Renaiſſancebewegung. Er weckt das Gefühl für ſchöne Verhältniſſe der Stockwerke und leitet mit *Michelozzo* eine geſetzmäſsige Abſtufung der Ruſtika, der Fenſter und der Geſimsgliederungen ein, welchen Fortſchritten die Sieneſen weitere hinzufügten, namentlich in der Bildung der Geſimſe und in ihrem Verhältnis zum Ganzen; in der Bildung der Kapitelle übertreffen ſie ſogar die Florentiner.

6. Früh- und Hochrenaiſſance.

So beruht die Entwickelung der Architektur der Renaiſſance vor allem auf dem Wirken einiger Meiſter allererſten Ranges[9]). Dieſe ſind in der Zeit des Suchens, in der erſten Periode von 1420—1500 (Frührenaiſſance): *Brunellesco, Michelozzo* und *Alberti;* in der zweiten von 1500—40, der goldenen Zeit der Renaiſſance (Hochrenaiſſance), der Zeit der Harmonie zwiſchen Haupt- und Einzelformen und der in ihre Grenzen zurückgewieſenen Dekoration, der groſse Urbinate *Bramante* und ſeine Schüler.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts übernimmt der gröſste der Florentiner, gleich groſs als Maler, Bildhauer und Architekt, *Michel Angelo Buonaroti,* die Führerſchaft; mit ihm erreicht der Subjektivismus in der Kunſt ſeinen Gipfelpunkt. Es folgt das akademiſche Zeitalter mit den Hauptvertretern *Palladio, Vignola, Serlio,* und mit *Domenico Fontana,* einem Nachtreter der Genannten, ſchlieſst die Kunſt das XVI. Jahrhundert ab.

7. Barocko

In der Folge gewinnt die Art *Michelangelo's* die Oberhand, und die Meiſter des nun beginnenden Barockſtils, *Bernini* und *Borromini,* treten an die Spitze, auf welche im XVIII. Jahrhundert die beiden mächtigſten Architekten dieſer Zeiten: *Juvara* (1685—1735) und *Vanvitelli* (1700—73), folgen.

Man mag über *Bernini* urteilen wie man will, ſeine Säulenhallen um den St. Peters-Platz in Rom (1617) bleiben immer eine ſtolze Leiſtung von grandioſer Wirkung, und vollends wird niemand der nach ſeinem Entwurfe von *Nicolä Salvi* (1735—62) ausgeführten *Fontana Trevi,* mag das Ganze auch etwas theatraliſch gedacht ſein, eine gewiſſe Groſsartigkeit in der Erſcheinung bei verhältnismäſsig guten Einzelformen abſprechen wollen.

Die gebrochenen, aufgebäumten, nach allen Richtungen ſchwingenden Giebel,

[9]) Vergl. auch: Burckhardt, J. Der Cicerone. 7. Aufl. Leipzig 1898. S. 300 ff.

Digitized by Google

die gewundenen Säulen, das ſtarke Relief und die daraus ſich ergebenden lebhafteren Schattenwirkungen werden zur Charakteriſtik des Stils, wie auch der Umſtand, daſs man von der Dekoration den Ausdruck von Kraft und Leidenſchaft verlangt, die man durch Vervielfältigung und Derbheit zu erreichen ſucht, wodurch aber dann das Auge für alle feineren Formgebungen abgeſtumpft wurde.

Doch vergeſſe man bei all dem Tadel die Worte *Burckhardt*'s nicht: »Die Barockbaukunſt ſpricht dieſelbe Sprache wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialekt davon« — und a. a. O.: »Bei gebildeten Architekten wird man eine Verachtung auch dieſes Stils nicht bemerken. Sie wiſſen recht wohl Intention von Ausdruck zu unterſcheiden und beneiden die Künſtler des Barockſtils von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche ſie genoſſen und in welcher ſie bisweilen grofsartig ſein konnten.«

---

2. Kapitel.

Meiſter der Renaiſſance.

8. Ueberſicht

Was im vorliegenden Kapitel geboten werden ſoll, iſt nicht die Geſchichte des Wirkens und der Werke der einzelnen Baumeiſter der Renaiſſance — dieſe kann ja bei *Vaſari* und anderen nachgeleſen werden — es ſoll keine Baugeſchichte nach Meiſtern geordnet vorgeführt und ſollen ihre Taten geprieſen, vielmehr dasjenige zuſammengefaſst werden, was ſie uns im ganzen gegeben, wobei Muſeen und Archive mit ihren Schätzen etwas in den Hintergrund treten mögen; nur der Stein gewordene Baugedanke erſcheint in erſter Linie für uns fruchtbringend und beachtenswert. *Saxa loquuntur* — die Ausführungen ſollen ſprechen.

Daſs nicht ſtets das höchſt Gedachte, das Ideal verkörpert wurde — es wäre ja ſonſt keines mehr —, daſs ſo vieles an der Hartköpfigkeit der Bauherren ſcheiterte, anderes aus Mifsgunſt, ſchlechter Zeiten und mifslicher Umſtände oder des leidigen Geldes wegen nicht gebaut oder nur verkümmert ausgeführt wurde, wiſſen wir alle, wie auch, daſs oft die heiligſten Eingebungen nur auf dem Papier das Licht der Welt erblickten, um dann als ſchätzbares Material in Mappen zu verſchwinden oder um dereinſt Zeugnis zu geben von dem, was eine von Gott begnadete Künſtlerſeele wollte, aber nicht vollbringen konnte oder durfte.

So war es damals, ſo iſt es heute noch, und kaum war es einem Architekten je vergönnt, im Steingebilde der Welt zu zeigen, wie hoch der Flügelſchlag ſeiner Phantaſie und ſein Können ging bei der Löſung einer ihm geſtellten grofsen Aufgabe!

In überſichtlicher Weiſe aber doch die Namen derjenigen voranzuſtellen, welche das geſchaffen, von dem erzählt werden ſoll, darf nicht verſagt werden, wobei indes von einer abſchliefsenden Vollſtändigkeit abgeſehen iſt.

9. Lebensdauer der Meiſter.

Mufs die Vielſeitigkeit und Schaffenskraft der Renaiſſancekünſtler, die bei guter allgemeiner Bildung beinahe durchweg Maler, Bildhauer und Architekten zugleich waren, manche von ihnen noch Schriftſteller, Mathematiker und Feſtungsbaumeiſter geweſen ſind, als eine grofse bezeichnet werden, ſo darf wohl die Frage aufgeworfen werden, welche Lebensdauer ihnen von der Vorſehung vergönnt war. Die Antwort gibt die nachſtehende Tabelle, wobei wir übrigens als bekannt vorausſetzen, daſs

Digitized by Google

a) Frührenaissance.

Filippo di Ser Brunellesco 1379—1446.	*Michelozzo Michelozzi* 1396—1472.	*Leon Battista Alberti* 1404—1472.	*Rossellino, Bernd.* 1409—1464.
Domkuppel, Pazzikapelle S. Lorenzo, S. Spirito Florenz.	Palazzo Riccardi Florenz, Kapelle bei S. Eustorgio Mailand	S. Francesco Rimini, Palazzo Rucellai Florenz.	Badia Florenz, Bauten in Pienza.
Fra Giocondo 1433—1519.	*Tomaso Rodari* 1485.	*Giuliano da Majano* 1432—1490	*Benedetto da Majano* 1442—1497.
Vitruvausgabe, Pliniusbriefe, Loggia del Consiglio Verona.	Am Dom in Como. An der Certosa bei Pavia.	Porta Capuana in Neapel.	Vorhalle von Maria delle Grazie bei Arezzo.
Simone detto il Cronaca 1457—1508.	*Giuliano da San Gallo* 1445—1516.	*Antonio Averlino* gen. *Filarete* 1410—1479?	*Gio. Antonio Omedeo* 1447—1522.
Hauptgef. Palazzo Strozzi, Palazzo Guadagni Florenz.	Maria delle Carceri Prato, Palazzo Gondi Florenz, Halle gegenüber dem Findelhaus.	Spedale maggiore Mailand, Mediceerbank daf.	An der Certosa bei Pavia, Colleonikapelle Bergamo.
Francesco di Giorgio 1439—1502.	*Baccio Pintelli* 1450—1492.	*Ventura Vitteni* 1442—1522.	*Antonio da San Gallo* 1455—1534.
Palazzo del Commune Ancona.	Herzogspalaft Urbino.	Madonna dell' Umiltà Pistoja.	S. Biagio Montepulciano.

Die *Lombardi* in Venedig: *Martino L.* 1480; *Pietro L.* 1481—89; *Sante L.* 1504—16 von ihnen: Scuola S. Marco, San Zaccaria, Maria dei Miracoli, Palazzi Vendramin Calergi, Correr Spinelli, S. Giustina in Padua.

b) Hochrenaissance.

Donato d'Angelo, Bramante 1444—1514.	*Raffael Sanzio* 1483—1520.	*Giulio Romano* 1498—1546.	*Girolamo Genga* 1476—1551.
Maria delle Grazie Mailand, Maria della Pace Rom, St. Peter Rom. Cancelleria Rom.	Rom Vatikan, Dombaumeister S. Peter, Chigikapelle, Villa Madama, Pandolfini Florenz.	Villa Madama in Rom, Palazzo del Te in Mantua, Palazzo Cicciaporci Rom.	Kirche u. Palaft in Pefaro, Bifchöfl. Palaft in Sinigaglia.
Baldaffare Peruzzi 1446—1523.	*San Sovino, Jacopo Tatti* 1486—1570.	*San Gallo, Antonio Giovane* 1482—1546.	*Baccio d'Agnolo* 1460—1543.
Farnefina Rom (?). Palazzo Linotta, Palazzi Pietro ed Angelo Maffimi Rom.	Palazzo Corner, Cá grande, Venedig. Bibliothek an d. Piazetta. Scala d'oro Dogenpalaft.	Palazzo Farnefe Rom (ohne Gefimfe), S. Cafa Loretto.	Palazzo Bartolini (Hôtel du Nord) Florenz, Palazzo Torrigiani daf.
Falconetto, Giov. Mar. 1458—1534.	*Giovanni Dofio* 1533.	*Michele San Micheli* 1484—1559.	*Michel Angelo Buonarotti* 1475—1564
Palazzo Giuftiniani Padua, Porta S. Giovanni daf.	Palazzo Larderel Florenz, Cap. Gaddi in Maria novella Florenz.	Dom in Montefiascone, Palazzo Canoffa, Bevilacqua, Capella Pellegrini in Verona, Porta in Verona, Zara, Sebenico.	Arch. von St. Peter, Sakriftei und Bibliothek S. Lorenzo Florenz, Umbau des Kapitols Rom.

Digitized by Google

c) Theoretiker (Architektur von 1540—1580).

Vignola, Giac. Barozzi 1507—1573. Vigna di Papa Giulio Rom, Hallen bei Araceli, Palazzo Farnese Piacenza.	*Ligorio, Pirro* 1491—1580. Maria sopra Minerva Rom, Villa Pia, Vatikan und St. Peter.	*Vafari, Giorgio* 1511—1574. Umiltà-Kuppel Piftoja, Uffizien Florenz, Bauten in Arezzo.	*Ammanati, Bartolomea* 1511—1592. Palazzo Pitti Hofanlage, Neptunbrunnen Florenz, Palazzo Pucci, Vitali u. a.
Tibaldi, Pellegrino Pellegrini 1522—1592. I. Univerfität Bologna, Hof des Arcivescovado, Palazzo Magnani.	*Monterfoli, Fra Giovanni* 1506—1563. Palazzo Doria Genua, Meffina-Marmorbrunnen.	*Aleffi, Galeazzo* 1512—1572. Municipio Mailand, S. Maria di Carignano Genua, Palazzo Imperiali, Brignole, Spinola, Pallavicini u. a.	*Palladio, Andrea* 1518—1580. Bafilika Vicenza, Palazzo Porto, Villa Rotonda, Redentore Venedig.

d) Barockftil.

Borromini, Francesco 1599—1667. Palazzo Spada Rom, Türme von S. Agnefe, die Sapienza, Andrea delle Fratte.	*Maderna, Carlo* 1556—1639. Langfchiff von S. Peter Rom, Palazzo Barberini, Palazzo Mattei.	*Bernini, Giovanni* 1598—1680. S. Peter Rom, Tabernakel, Palazzo S. Apoftoli, Palazzo Barberini, Fontaine Piazza Navona, Kolonnaden vor S. Peter.	*Fontana, Domenico* 1543—1607. Portal der Cancelleria Rom, Acqua Paolina, Obelisk auf dem Petersplatz Rom.
Giacomo della Porta 1541—1604. Villa Aldobrandini Frascati, S. Annunziata Genua, Luigi dei Francefi Faffade.	*Juvara, Filippo* 1685—1735. Domkuppel Como, La Superga Turin.	*Vanvitelli, Luigi* 1700—1773. Schlofs in Caferta bei Neapel.	*Salvi, Nicola* 1735. Fontana Trevi Rom.

keiner der Genannten die letzten Jahre feines Lebens in befchaulichem Penfionsftande zugebracht hat. Sie ftarben alle, um mit *Bismarck* zu reden, wie ein gutes Pferd in den Strangen. Ihre Bauherren haben fie auch nicht vorzeitig zum alten Eifen geworfen; man liefs fie ausreifen und ihre Erfahrungen im langen Leben der Kunft verwerten.

Die kürzeſte Lebensdauer weifen *Raffael* und *Giulio Romano* mit 37 und 48 Jahren, die längſte *Fra Giocondo*, *Sanfovino* und *Michelangelo* mit bezw. 99, 91 und 89 Jahren auf. Die mittlere Lebensdauer der Renaiſſancearchitekten ift zwifchen 69 und 70 Jahren, ein Alter, das auch die Spezialkünftler unferer Tage bei eingegrenzterer Fachtätigkeit, bei viel geringerem Umfang ihres Könnens und wenn fie rechtzeitig zur Ruhe kommen, zu erreichen pflegen.

[10] Ein vollftändiges, fehr fleifsig zufammengetragenes Regifter der Architekten der Renaiſſance in Italien, unter Anführung ihrer Werke ift in dem Lehr- und Handbuch: »Redtenbacher, R. Die Architektur der italienifchen Renaiſſance.« (Frankfurt a. M. 1886), S. 383—452 enthalten. Diefem ift weiter noch ein chronologifches Regifter (S. 452—508), ein Namensregifter (S. 509—538), ein Sachregifter (S. 539—540) und endlich ein Ortsregifter (S. 541—568) beigegeben; diefe bilden zufammen wohl die wichtigfte Hälfte des Inhaltes des genannten Werkes. Mit vielem Eifer und Bienenfleifs ift hier ein Material zufammengetragen, das eine rafche Orientierung ermöglicht.

In diefem Umfange von 185 Druckfeiten durfte und konnte im vorliegenden Bande bei der Aufzählung der Meifter nicht verfahren, und bei der Nennung ihrer Werke konnte nur auf diejenigen in der Kürze Bezug genommen werden, welche dem Meifter den Namen gemacht haben. Umfo lieber verweife ich auf die Arbeit *Redtenbacher's*, weil fie einft dem »Handbuch der Architektur« zugedacht war.

Digitized by Google

3. Kapitel.

Bauftoffe und technifche Vorgänge.

»Nur fuche man dem Stil zuerft feinen Ernft und dann erft feine fpielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch fein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Bauftein fpricht fich eigentümlich kräftig aus; einen beftimmten Ausdruck des Reichtumes wird man dem Marmor, einen beftimmten dem Erz, einen anderen dem Holz und wiederum einen verfchiedenen dem Stuck zugemutet finden.« BURCKHARDT.

10. Vorbemerkungen.

Um in erfter Linie ein Urteil gewinnen zu können über die Befchaffenheit der rein technifchen Leiftungen der Renaiffance, unabhängig von der formalen Seite, dürfen wir nicht vergeffen, dafs wir es mit einer abgeleiteten und nicht einer frühen Phafe der Kunft zu tun haben, der in Europa fchon 2000 Jahre früher hochentwickelte Kultur- und Kunftbewegungen vorangingen. Die griechifche, etruskifche, römifche, die altchriftlich-byzantinifche, die romanifche und gotifche Baukunft hatten fchon ihr Penfum aufgefagt, ehe die Renaiffance in Italien ihre erften Worte zu ftammeln begann. Wir müffen fehen und erwägen, was und unter welchen Verhältniffen die Vorfahren gearbeitet haben, und danach die Leiftungen der neuen Kunft bemeffen und bewerten, unterfuchen was neu, felbftändig und eigenartig oder was von den Alten übernommen worden ift, ob neue Errungenfchaften oder Rückfchritte oder kritikloles Hangen am Alten zu verzeichnen find.

Nur fo werden wir zu Lob oder Tadel berechtigt fein; nur fo werden wir einen Nutzen aus dem Gebotenen auch für unfer Schaffen ziehen können und die Grundlagen für die Weiterentwickelung eines Stils fchaffen, der nun feit 600 Jahren alle Staaten der gebildeten Welt beherrfcht und noch lange nicht fein letztes Wort gefprochen hat, wie die grofsen Monumentalbauten aller Hauptftädte Europas, Amerikas und Auftraliens noch zur Genüge beweifen. Ein gütiges Gefchick hat uns in den Landen deutfcher Zunge einen *Gottfried Semper*, einen *Hafenauer* und viele andere gegeben, deren Werke im Stil der Renaiffance noch lange Strahlen, Wärme und Leben verbreiten werden, wenn man auch in der Zeit von 1790—1830 glauben mufste, wie einft *Leon Battifta Alberti*, dafs die Natur alt und müde geworden fei und keine grofsen Baukünftler mehr hervorbringen könne!

11. Bauftein.

Und nun die erfte Frage: welcher Baumaterialien bedienten fich die Alten? Sie verwandten natürliche und künftliche Steine: Granite, Porphyre, bunte und einfarbige Marmore und gewöhnliche Kalkfteine, vulkanifche Gefteine (Tuff und Peperin), Sandfteine in Form von Quadern und Bruchfteinen, von mächtigen Monolithen und Kleingefchlägen, Lehmziegel in gebrannter und ungebrannter, auch glafierter Ware.

Als Verbindungsmaterialien waren zu verfchiedenen Zeiten in Uebung: Afphalt, Luft- und hydraulifche Mörtel (aus Kalk, Sand und Puzzolane), Eifen und Holz.

12. Bauhölzer

Zu Gebälken, Dachkonftruktionen, zu Arbeiten des inneren Ausbaues wurden Hart- und Weichhölzer gebraucht, die verfchiedenen Arten der Eichen, die Buche, Pappel, Erle, Ulme, Efche, Zeder, Wacholder, Zypreffe, Kiefer, Lärche, Tanne, Weide, Linde, Nufsbaum, Olive u. f. w. diesfeits und jenfeits der Alpen. Platanen und Kaftanien treten dagegen in Italien früher auf als bei uns.

13. Metalle und andere Bauftoffe.

Von Metallen kamen zur Verwendung: im nördlichen und füdlichen Europa Blei, Eifen, Kupfer, Zinn, Bronze, Gold und Silber. Für Innen- und Aufsendekorationen die verfchiedenartigften Farben, und für erftere noch Gewebe, Leder, Elfenbein, Perl-

Digitized by Google

mutter, Edelſteine aller Gattungen, helle groſse Plangläſer, kleine gegoſſene Gläſer von allen Farben, ſowie verſchiedene Arten von Schmelzen.

Ueber anderes verfügten auch die Renaiſſancemeiſter nicht. Wohl machten ſie ſich noch für dekorative Zwecke die eine oder die andere feine Holz- oder Geſteinsart dienſtbar; aber zu den Hauptbaumaterialien geſellten ſich keine weiteren. Von Surrogaten, mit denen unſere Zeit, dank der fortſchreitenden Wiſſenſchaft, überſchwemmt wird, blieben ſie verſchont.

Von Arten der Dachdeckung waren überliefert: diejenige mit Schilf, Holz, Stroh und Lehmpatzen, mit Steinplatten, gebrannten Ziegeln, Tonſchiefern und Metall (Blei, Kupfer und Bronze).

Das Steinplattendach (Dom in Sebenico), das Ziegeldach (Florentiner Dom, Kuppel der *Umiltà* in Piſtoja, faſt alle Paläſte Toskanas) und das Metalldach (*St. Peter* in Rom, Kirchen und Paläſte Venedigs) blieben in der Renaiſſance in Uebung. Das graue rheiniſche Schieferdach hat über die Alpen ſeinen Weg nicht gefunden; es drang kaum bis zum Fuſse diesſeits der Alpen vor; das Genueſer Schieferplattendach hat mit ihm nichts gemein.

Von den Metallen wurde in der Renaiſſance zu Konſtruktionszwecken nur das Eiſen in gröſserem Umfang verwendet, aber mehr als unterſtützendes oder Hilfsmaterial bei Holz- und Steinkonſtruktionen; eine ſelbſtändige Rolle im Sinne der heutigen Baukonſtruktionen hat es nicht erfahren.

Die Verwendung der Bronze zu Groſskonſtruktionen (Dachgebinden) war dem Altertum nicht fremd, wofür vor wenigen Jahrhunderten noch die aus Bronze angefertigten Binder des Vorhallendaches am Pantheon in Rom Zeugnis ablegen konnten. Ein kirchenfürſtlicher Renaiſſancebauherr und ſein gefügiger Baumeiſter haben ſie vernichtet und für ihre Bauzwecke umgeformt und verwertet. »*Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*« — dichtete zu dieſer Tat der ſtets ſchlagfertige *Pasquino*.

Ein Verſuch, jene Konſtruktionsweiſe der von ihnen ſo glühend verehrten antiken Kunſt und Technik, die gewiſs in der Kaiſerzeit ausgedehntere Verwendung gefunden hat (bei Baſiliken und Foren?), weiter auszubilden und zu verfolgen, wurde nicht gemacht.

Von allen angeführten Bauſtoffen und ihren Verwendungsarten hat die Renaiſſance in Italien Nutzen gezogen, nur von letzterer nicht, und hier erwächſt ihr der Vorwurf, dafs ſie zur Bereicherung auf dem Gebiete der Metallverwertung zu Bauzwecken und der Metallkonſtruktionen nichts beigetragen hat, wie auch die zwiſchenliegenden Kunſtperioden dies nicht vermochten.

Eine Verarmung in den konſtruktiven Ausdrucksmitteln gegenüber den Alten iſt hiermit feſtgeſtellt.

14. Eiſen als Konſtruktionsmaterial.

Der Rolle des Eiſens als Hilfsmaterial bei Groſskonſtruktionen aus Holz ſei hier nur des Zuſammenhanges wegen gedacht; ſie geht in gleicher Weiſe durch alle Zeiten und war auch in der Renaiſſance die gleiche. Wichtiger für uns iſt ſeine Mitwirkung bei der monumentalen Ueberdeckung weit geſprengter Räume und auch bei kleinen gewölbten Bauten, bei denen feſte Umfaſſungsmauern oder entſprechende Widerlager nicht gewährt werden konnten.

Die antike Kunſt vermied alles am Baue, was zu Betrachtungen über ſeine Standfähigkeit Veranlaſſung geben konnte oder herausforderte; ſie legte daher ihre Grundriſſe derart an, dafs die nötigen Widerlager für die Gewölbe in den Mauerzügen

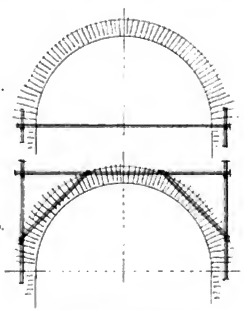
Digitized by Google

verfchwanden, und erft bei den Bauten der Spätzeit traten fie, aber auch nur fchuchtern, in die Erfcheinung (*Minerva Medica* in Rom). Auch ein unmittelbares Aufheben des Seitenfchubes bei Gewölben durch Einlegen von Holz- oder Eifenankern, namentlich von fichtbar auftretenden (Fig. 19 u. 20, bei 20 verdeckt liegend), vermieden fie.

Die byzantinifchen und arabifchen Baumeifter machten dagegen kein Hehl daraus, wie die Eifenanker in der *Agia Sofia* zu Konftantinopel zeigen und Fig. 21 *c*, aus einer arabifchen Mofchee in Kairo herrührend, wo das Einlegen eines vollftändigen Holzroftes mit durchgehenden Holzankern zwifchen Kapitell und Bogenanfänger ausgefuhrt ift. Ausfuhrlicheres darüber kann in dem unten genannten Werk [11]) nachgefehen werden.

Fig. 19.

Fig. 20.



Verankerung der Wolbbogen.

Ihnen folgten die Meifter der romanifchen und gotifchen Baukunft, welche fogar die Anker noch zum Gegenftand einer farbigen Dekoration machten, wie die romanifche Kirche von Schwarzach in Baden [12]), die Kirchenbauten *Giovanni e Paolo* in Venedig, *dei Frari* daſelbſt und *Santa Anaſtafia* in Verona zeigen (Fig. 21 *a* u. *b*) und verfchiedene andere.

Bei Grofskonftruktionen, foweit von folchen überhaupt die Rede fein kann, griff das Mittelalter bei feinen Verankerungen zum Eifen, wobei die Eifenftäbe oft noch gegen das Einfchlagen durch Aufhängen an Eifendrähten gefichert find. Eine Zierde find diefe notwendigen Uebel gerade nicht; in den venezianifchen Kirchen verwirren fie bei ihren doppelten Anlagen in der Höhe des Kämpfers der Seitenfchiffe und des Mittelfchiffes, ſtören die Raumwirkung und bleiben immer Fragezeichen für das Können der Konftrukteure.

Diefem Vorgange bei alleiniger Anwendung des Eifens folgten auch die Meifter der Renaiffance in unbedenklicher Weife. Kaum einer der gewölbten, einerfeits auf dünnen Steinfäulen ruhenden Bogengänge in den Klofterhöfen ift ohne diefe zweifelhafte Zugabe von eifernen Zugftangen ausgefuhrt, und fie kehren auch in den grofsen Hallen und den Kirchen wieder, z. B. am *Mercato nuovo*, an der grofsen Halle der *Innocenti*, in den Palafthöfen von Florenz, Mailand, Bologna, Genua, in den Klofterhöfen von *San Lorenzo*, der *Certofa* bei Florenz, bei Pavia, Pifa und Bologna, wie auch in den Kirchen von *San Siro* in Genua, von *Maria nuova* in Cortona, *Maria delle Grazie* in Piſtoja und hundert anderen, wozu übrigens bemerkt fei, dafs fich die Frührenaiffance bei ihren Kirchen von diefer konftruktiven Beigabe frei zu halten fuchte (z. B. *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz).

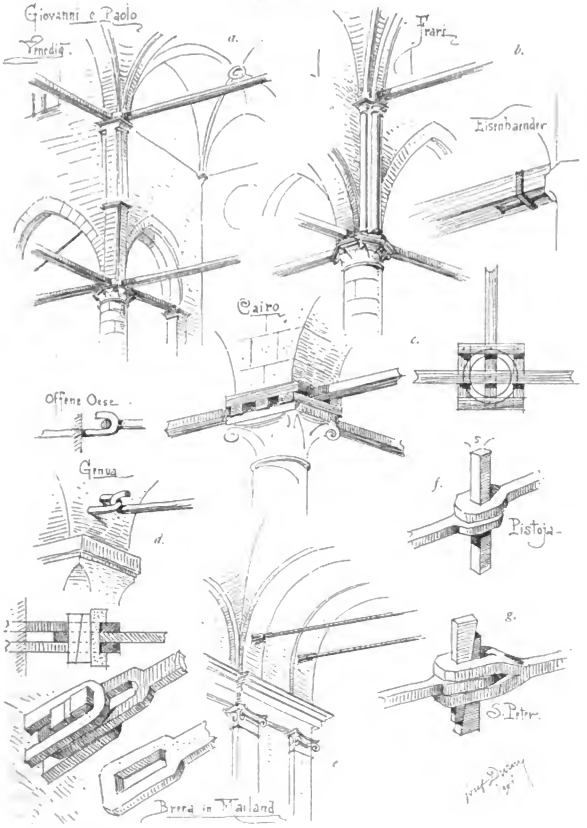
Beim Zufammenfügen von Eifenftäben zu Ankern bediente man fich der Schliefsen, Oefen und Bolzen, und zum Nachtreiben der Keile bei beftimmten

[11]) Choisy, A. *L'art de bâtir chez les Byzantins* Paris 1883. S. 117, 120 u. Pl. XXV.

[12]) Siehe: Durm, J. Die Abteikirche in Schwarzach. Deutfche Bauz. 1879, S. 453.

Digitized by Google

Fig. 21 *a* bis *g*.



Hölzerne und eiserne Verankerungen.

anderen Verbindungen der Splintbolzen (Fig. 21 *d*, *e*, *f* u. *g*), genau wie in der vorhergegangenen Zeit, welche die Schraube aus Eisen ebensowenig anwendete. Hier ist also auch kein Fortschritt zu verzeichnen, und nur die Möbelindustrie kann mit einem

Digitized by Google

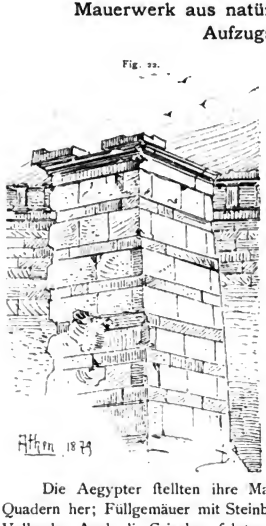
folchen dienen, indem fie die Holzfchraube erftmals zur Verwendung bringt. Damit darf die »hölzerne Schraube« nicht verwechfelt werden, welche die Alten bei den Oel-, Wein- und Stoffpreffen (vergl. Pompeji, Fullonica) bereits angewendet haben [13]).

4. Kapitel.

Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüfte und Aufzugsvorrichtungen.

15. Steingemäuer.

Fig. 22.



»Das organifche Gefetz, das in der Mauer fich betätigt, wird durch eine künftlerifche Verwertung deffen, was ftruktive Notwendigkeit und lokale Verhältniffe an und für fich vorfchreiben, dem Schönheitsfinn entfprechend zur Schau gelegt. Die Schwerkraft und die Refiftenz der Materie gegen diefelbe find die nächften und vornehmften hier wirkfamen Potenzen; es ift klar, dafs diefe letzteren an Tätigkeit wachfen, je mehr die Laft zunimmt, alfo von oben nach unten. Die ftufenweife Verminderung der Machtigkeit der Strukturelemente von unten nach oben, die an den beften im Quaderfüle ausgeführten Kunftftrukturen überall wahrgenommen wird, entfpricht daher zugleich dem Schönheitsgefetze und dem dynamifchen. Hieran fchliefst fich ein anderes, zugleich ftruktives und äfthetifches Gefetz, das der Gleichheit der Elemente, die gleich und gleicherweife tätig find. Alfo bei ftufenweifer Verwendung der Dimenfionen in Abfätzen mufs jeder Abfatz aus möglichft gleichen und ähnlichen Elementen beftehen. . . . Aber als Aufrechtes ift die Mauer dennoch dem allgemeinen Gefetz der proportionellen Entwickelung infofern unterworfen, als fie aus drei Teilen befteht, der Bafis, dem Rumpf und der Krönung *(Pünthus, truncus, corona)* . . In jedem Stil, heifse er ägyptifch, griechifch, römifch, gotifch oder fonft wie, gilt die abfolut wahre Regel, dafs Unterbau und krönender Teil bei Stockwerksgebäuden in ihren Verhältniffen nunmehr vom Ganzen abhangen, als wäre der Gefamtbau ein nur dreigegliederter, beftehend aus 1) jenem Unterbau, 2) aus der ihm und dem Ganzen entfprechenden Bekrönung, 3) aus dem Dazwifchenliegenden, das durch jene begründet und krönend abgefchloffen ift. Dabei ift aber zugleich die Harmonie der Unterabteilungen (der Stockwerke und ihrer Gliederungen) unter fich und mit jener Hauptdreiteilung zu bewerkftelligen . . .«

Semper, G. Der Stil in den technifchen und tektonifchen Künften. München u. Frankfurt a. M. 1863 S. 368, 383, 388.

16. Aegypter, Griechen und Römer

Die Aegypter ftellten ihre Mauern vollftändig maffiv durch und durch aus Quadern her; Füllgemäuer mit Steinbekleidung lehnte das für die Ewigkeit bauende Volk ab. Auch die Griechen folgten im allgemeinen diefem Prinzip, wobei fie aber ökonomifcher zu Werke gingen, indem fie auf eine Berührung und forgfaltige Bearbeitung der Quadern im Inneren der Mauern verzichteten, eine Hohlkonftruktion in gewiffem Sinne gebend, die durch eine fachgemäfse Verbandfchichtung, gepaart mit forgfältigfter Bearbeitung von Lager- und Stofsflächen bei Verbindung der einzelnen Steine der Höhe, Breite und Tiefe nach mittels Eifendollen in Bleiverguſs und Z-, I-förmiger oder fchwalbenfchwanzförmiger Klammern, unter Anwendung von Durchbindern (Diatonoi) einen höheren Grad von Feftigkeit erhielten. Mörtellos wurden diefe Quader bei vollendetftem Fugenfchluſs gefchichtet, und kein Volk der Erde und keine Zeit hat bis zur Stunde die Griechenwerke an Schönheit und Güte der

[13]) In den »*Comptes de la chambre de Louis XI*« (1478) werden »*quinze vifz et quatre mornes de fer*« erwähnt. Ein allgemeiner Gebrauch der »*vis*« ift erft im XVI. und XVII. Jahrhundert zu verzeichnen. — Im »*Inventaire de Mazarin*« ift (1653) ein Bett aufgenommen: *Le bois d'un lict complet avec les vifzes pour le monter.* — Im *Bargello* zu Florenz ift eine Glocke mit der Jahreszahl 1384, die zur Befeftigung der Klöpfelhaken noch eiferne Splintbolzen hat; eine andere mit der Zahl 1440 hat dagegen eiferne Schraubenbolzen mit Muttern.

Digitized by Google

Ausführung übertroffen; alles andere dagegen iſt eitel Stümperwerk! Etrusker und Römer ſuchten in dieſer Richtung mit ihren Vorgängern vielfach noch gleichen Schritt zu halten, was ihnen auch zeitweilig gelang.

Obgleich auch von ihnen und beſonders wieder in der ſpäten Zeit die maſſiven Quaderkonſtruktionen in äußerſt mächtigen Abmeſſungen der Steine geübt wurden (Baalbeck, einzelne Teile der Amphitheater in Verona, Nimes, Arles, Pola und Rom), ſo zeigen die Werke der römiſchen Techniker der Kaiſerzeit doch zumeiſt die größte Oekonomie in der Verwendung von Werkſteinen, indem ſie dem aus Kleingeſchlägen und Mörtel hergeſtellten Füllmauerwerk mit Backſtein-, Quader- oder Steinplattenblendung (*Emplecton*, *Opus reticulatum*, *Opus incertum*) den Vorzug gaben, einer Ausführung, über die ſchon *Vitruv* den Stab brach, indem er auf Abſpaltungen durch ungleiches Setzen der verſchiedenen Beſtandteile und möglichen Einſturz des Ausgeführten hinwies, was zutreffen kann, wenn das Füllgemäuer nicht im richtigen Verhältnis zur Bekleidung genommen und bei ſtarkem Guſs- oder Füllmauerwerk und dünner Bekleidung beide Teile gleichzeitig ausgeführt wurden. (Man vergleiche in dieſer Beziehung die Abſpaltungen bei den Mauern der Mamelucken- und Kalifengräber bei Kairo und diejenigen einer großen Menge von mit Backſteinen bekleideten Feſtungsmauern italieniſcher Städte.)

17 Mittelalter.

So baute auch das italieniſche und deutſche Mittelalter im Gegenſatz zum franzöſiſchen mit kleinen Steinen, mit dürftigem Quaderwerk an den Außenſeiten und kleine Steinſtücke im Inneren. »Entvölkerung, Armut und Verfall der Wege und Waſſerſtraßen, Verluſt der alten Bautradition und der mechaniſchen Künſte führte das frühe Mittelalter zu dem niedrigen Quaderwerk mit ſtarken Kalkfugen, was wieder ein wichtiger Schlüſſel zum Verſtändnis der mittelalterlichen Bauweiſe iſt, ſo wie es die Zeiten charakteriſiert.«

Ein anderes gemeinſames Moment bei allen Quaderwerken der genannten Völker iſt das Prinzip der pyramidalen Verjüngung, angewendet zur wirklichen Vermehrung der Feſtigkeit der Mauern oder auch aus rein optiſchen Gründen. Aegypter, Griechen, Römer und die Baumeiſter des Mittelalters machten Gebrauch davon, und diejenigen der Renaiſſance ſchloſſen ſich nicht aus. In ſeiner Abſtufung übertrafen ſie aber die Alten.

Und noch ein weiteres, das frühe ſchon auftritt (z. B. am Poſtament des *Agrippa* bei den Propyläen in Athen, Fig. 22), iſt das pſeudiſodome Gemäuer (mit ungleich hohen Schichten), welches im frühen Mittelalter in Byzanz ein Lieblingsmotiv bei der Dekoration der Quaderwerke wurde und ſich von da, von Oſt nach Weſt, weiter verbreitete (Venedig, Meſſina, Florenz, Piſa, Ferrara, Bergamo, Como u. ſ. w., wo weiße, rote und dunkelgrüne bis ſchwarze Schichten miteinander abwechſeln, wobei die dunkeln in der Regel die niedrigeren ſind) und das von der Renaiſſance gleichfalls aufgenommen wurde.

18. Quaderverblendung der Renaiſſance.

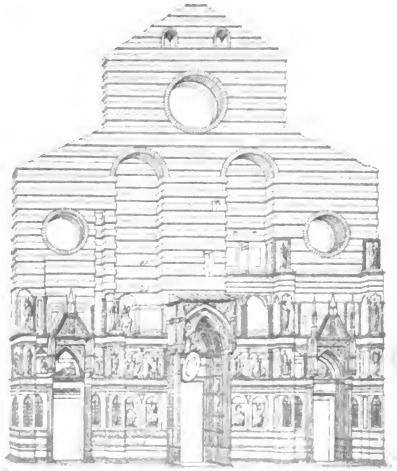
Wie das italieniſche Mittelalter zuerſt baute und dann dekorierte im Gegenſatz zum franzöſiſchen (vergl. viele unfertige Kirchen- und öffentliche Bauten, z. B. die *Badia* und die Domfaſſade in Florenz vor ihrer Wiederaufrichtung und Fig. 23 u. 24 *a*, *b*, *c* u. *h*), ſo verfuhr auch die Renaiſſance. Die meiſten Florentiner und Sieneſer Paläſte und ſolche an anderen Orten, wie auch manche Kirchen zeigen ſich von außen als mächtige Quaderbauten, während ihr Mauerkörper aus Bruch- oder Backſteinen hergeſtellt iſt und die Quader nur die »Placage«, die eingelegte Arbeit, bilden. So die wegen ihrer grandioſen Ruſtizität bewunderten Sandſteinquader-Paläſte von *Pitti*

Digitized by Google

und *Strozzi* in Florenz, ſo auch die *Cancelleria* in Rom mit ihren Mauerflächen aus Travertingeſtein und eingeſetzten Fenſtergeſtellen aus weiſsem Marmor!

Der unvollendete *Farneſe*-Palaſt in Piacenza, Bauten in Bologna und Florenz (Fig. 24 *a*, *b*, *c* u. *h*) geben ein lehrreiches Bild, wie beim Bauen vorgegangen wurde. Rinnen für Geſimsgurten und Architrave blieben ausgeſpart, durch Backſteineinſätze unterſtützt, die nach Bedarf beim Einſetzen der Werkſteine wieder weggenommen wurden; der Platz für die Fenſtergeſtelle wurde ausgeſpart und nur die Lichtöffnung

Fig. 23.



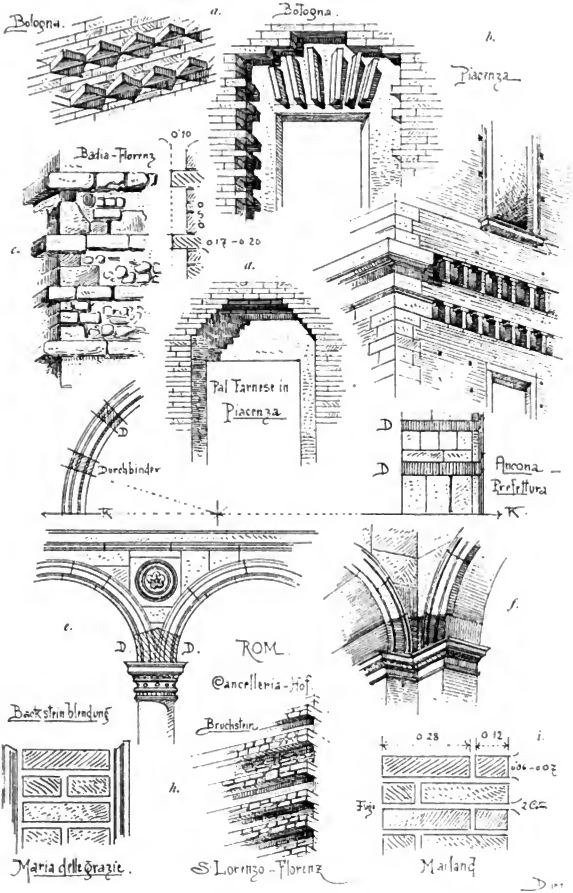
Dom zu Florenz.

umgrenzt. Anderwärts ſind die Ziegel im Kernmauerwerk zackenförmig vorgemauert (Fig. 24 *a*, *c* u. *h*), oder es ſind auch wieder Rinnen ausgeſpart zum Verſetzen der Architekturſtücke, wie dies an der *Badia* bei Fieſole, am Dom in Florenz und an *Santa Croce* vor deren Inkruſtation mit Marmor (Fig. 23 u. 24 *a* bis *h*) zu ſehen war.

Die Beſchaffenheit der Ausführungen zu den verſchiedenen Zeiten, aber beſonders die der mittelalterlichen Bauten (bei denen jeder Stein an ſeinem rechten Platze ſitzen ſoll), wird häufig auf Koſten der anderen geprieſen, verdienter und unverdienter Weiſe, weil man früher und ſpäter, damals wie noch heute, verſchieden baute, gut und ſchlecht, und namentlich fehlt es aus älteſter und älterer Zeit keineswegs an Beiſpielen von Einſtürzen neuer, kaum fertiger oder noch im Baue begriffener

Digitized by Google

Fig. 24 *a* bis *i*.



Verschiedenartige Ausführung des Mauerwerkes vor dem Versetzen der Verkleidungsquader.

Digitized by Google

Gebäude. Dieſe Anſicht, der *Otte* [14]) mit weiteren Ausführungen und Belegen Ausdruck verliehen hat, gilt für das Bauen zu allen Zeiten und in allen Ländern; ſie gilt für die antike Baukunſt ſo gut, wie für diejenige des Mittelalters und der Renaiſſance bis zur allerneueſten Zeit. Wir haben ſomit in der Ausführung weder Fort- noch Rückſchritte zu verzeichnen, nur Gutes und Schlechtes nebeneinander, aber nichts auf der Höhe der Griechenwerke.

Die krankhafte Sucht, welche die Renaiſſancezeit ſtark beherrſchte, das Erſonnene ſo ſchnell als möglich auch ausgeführt zu ſehen, das Drängen der Bauherren läſst nur wenige Ausführungen der Renaiſſance auf bedeutender Höhe ſtehen. Man vergleiche in dieſem Sinne die Ausführung im Hofe der *Cancelleria* in Rom mit dem unglaublichen Fugenſchnitt und der Aufkleiſterung der Marmorarchivolte bei der Säulenſtellung zu ebener Erde (Fig. 24 *e* u. *f*).

Iſt ſo bei den Mauerherſtellungen in konſtruktiver Beziehung und bei der praktiſchen Ausführung nicht viel Neues geleiſtet worden — über die Verwendung von Eiſen im Inneren der Mauern (Dollen, Dübel, Klammern, Stichanker u. dergl.) läſst ſich bei dem Zuſtande der Monumente nichts berichten —, ſo werden aber nach der formalen Seite Errungenſchaften zu verzeichnen ſein und beſonders in der Behandlung und Abſtufung des Quaderwerkes.

10. Quaderbearbeitung und -Schichtung.

Die Art der Bearbeitung und der Verzierung der Quader, ihre Form und Gröſse und der Fugenſchnitt ſind immer Gegenſtand beſonderer Erwägung geweſen, wobei die Spiegel und ihre Umränderung neben der Art der Fügung in Betracht kamen.

Die Verſuche ſind ſo alt wie die Baugeſchichte; ſie werden unabhängig voneinander zu allen Zeiten und in aller Herren Länder gemacht — in Aſien, Griechenland, Italien, Frankreich und Deutſchland — und zeigen trotzdem verwandte Erſcheinungen und Praktiken. Schon der bibliſche *Salomo* ließs die Quader der Mauern ſeiner Reſidenz Jeruſalem aus gewaltigen Kalkſteinblöcken herſtellen und dabei die Steine mit einem 15 cm breiten Saumſchlag umziehen, den Spiegel fein ſpitzen und ein wenig vortreten — mit eines der älteſten Beiſpiele des umränderten und boſſierten Quaders!

11. Buckelquader.

Im königlichen Rom, an der ſerwianiſchen Mauer auf dem Aventin und auf dem *Forum Romanum*, am Dipylon in Athen, an den Mauern der Stoa des *Hadrian* in Athen, an den etruskiſchen Mauerzügen bei Fieſole, an den mittelalterlichen Burgen in Badenweiler und Rötteln, an den Neckarburgen bei Heidelberg (Schadeck) und vielen anderen Bauwerken (Fig. 25 *a* bis *o*) — überall das gleiche Vorkommen: der Saumſchlag mit dem gebuckelten Spiegel, letzterer bald mehr bald weniger ausladend, bei der Schadeck am Neckar bis zu 30 cm.

12. Glatte Quader und mit beſonderen Streifhieben verſehene Quaderflächen.

Neben den Buckelquadern mit Saumſchlag treten die glatten Steine mit und ohne Kantenſchlag gleichfalls zu allen Zeiten und in allen Kulturſtaaten auf und mit ihnen die boſſierten Quader ohne Saumſchlag [15]), und in Italien, Frankreich und Deutſchland noch ſolche mit beſonderen Meiſſelhieben auf der Schauſeite, alle vor dem Beginn der Renaiſſancezeit.

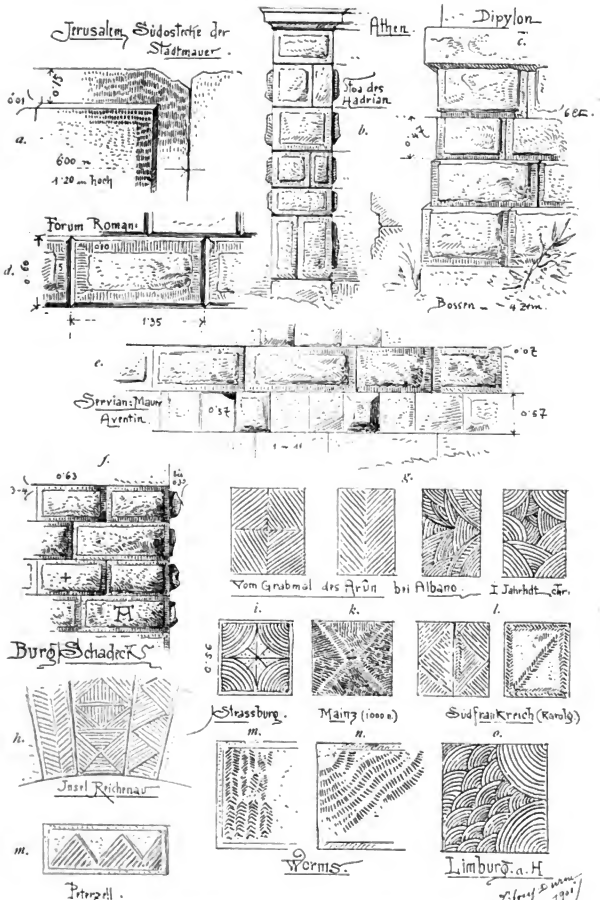
Am ſog. Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano, auch Grab des Arûn genannt (etwa um Chriſti Geburt errichtet), iſt wohl die älteſte Art dieſer

[14]) Siehe: Otte, H. Handbuch der kirchlichen Kunſtarchäologie des deutſchen Mittelalters. Leipzig 1883. Bd. I, S. 40 ff.

[15]) Vergl. Teil II, Bd. 1 (Fig. 35 [S. 30] u. 45 [S. 64]), ſowie Bd. 2 (Fig. 30 [S. 35] u. 97 [S. 129]) dieſes »Handbuches«.

Digitized by Google

Fig. 25 *a* bis *o*.



Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel.

Digitized by Google

dekorativen Meifselhiebe zu fehen, dann fpätere Abarten bei den Bauten aus karolingifcher Zeit, an der Kirche zu St. Georgen in Baden, am Münfter in Mittelzell auf der Infel Reichenau, am Bergfried der Röttler Burg in Baden, an den romanifchen Bauten Aquitaniens (Südfrankreich), an der Kirche zu Limburg in der Pfalz, an der Krypta des Strafsburger Münfters, einfachere Hiebe an den Domen in Mainz, Worms, Speier u. a. O., die alle ziemlich genau datiert find. Diefe Kunftftückchen liegen zeitlich und örtlich ziemlich weit auseinander, fo dafs man nicht auf einen Zufammenhang fchliefsen kann, aber auf eine Spielerei, die wiederkehrt, fobald man nichts mehr Gefcheites zu machen wufste.

Hiervon konnte auch eine Kunft, die ihrer hohen Ziele fich bewufst war, wie die Renaiffance, weder etwas entlehnen, noch lernen. Aus den Aufnahmen in Fig. 25 *a* bis *o* find die mit wenig tiefen Schlägen hervorgebrachten Zeichnungen, die in fchwächlicher Weife die Spiegel fchmücken, zu erfehen.

22. Quader mit profiliertem Saum und eingefenkten Falzen: Schablonenboffen.

In der römifchen Kunft treten noch die Quader mit profiliertem Saum[16]) hinzu, ferner die mit eingefenkten Falzen (*Caecilia Metella* in Rom) und mit nach beftimmter Schablone abgeglätteten Boffen, an die fich die Renaiffance gern bei ihren Neufchöpfungen anlehnte, als fie die bäuerifche Art (Ruftika) der Quaderbearbeitung des italienifchen Mittelalters mit hohen und niedrigen und beliebig langen Steinen verlaffen hatte[17]).

Wie trotzig und ungefchlacht eine folche Ruftika, durch mehrere Stockwerke einer Faffade durchgehend, bei kräftigen und gleichmäfsig ftarken Boffen wirkt, zeigt das Gemäuer des gotifchen Palaftes *Ricciarelli* in Volterra (Fig. 26).

23. Diamantquader

Neben diefem Anlehnen der Quaderbehandlung an die Antike und das Mittelalter, neben der Fortbildung der dort gegebenen Anregung treten aber auch Neubildungen in den fog. »Diamantquadern« auf. Bald quadratifch, bald länglich in den Anfichtsflächen geftaltet, zeigen fie ihre kriftallinifchen Spitzen entweder nur ganz flach, oder fie treten energifch heraus, unmittelbar aus dem Spiegel oder beim Austreten nochmals von einer Gliederung umfäumt. Beifpiele in Verona *(Palazzo Bellini)*, Venedig, Bologna

Fig. 26.

Vom *Palazzo Ricciarelli* zu Volterra.

[16]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 111 [S. 144]) diefes »Handbuches«.

[17]) Eine hübfche Zufammenftellung von Quaderbildungen der Renaiffance gibt *Auer* in: Die Quaderboffierung der italienifchen Renaiffance. Wien 1887.

Digitized by Google

(*Palazzo Bevilacqua*, Fig. 27 u. 28), Cremona (ganz flache quadratiſche Facetten), Ferrara (*Palazzo de' Diamanti*). Aus- und einſpringende Facetten, eine Abſonderlichkeit und gegen die Geſetze einer geſunden Steintechnik verſtoſsend, finden ſich am Quaderwerk bei der Waſſerpforte unterhalb des *Ponte dei Soſpiri* am Dogenpalaſt in Venedig und geriffelte Polſterquader am Quaderwerk der *Sapienza* und des Quirinals in Rom (Fig. 29*r*).

Fig. 27.

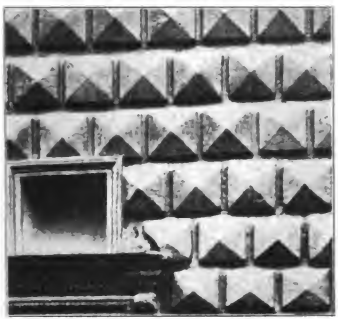
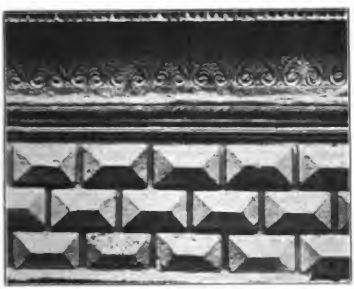


Fig. 28.



Vom *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

74. Stofs- und Lagerfugen.

Die Lage der Stofs- und Lagerfugen iſt bei Boſſen mit eingeſenkten Falzen im Altertum bald in der Mitte der Saumſtreifen (Veſtatempel zu Rom), bald mit der Falzkante zuſammenfallend (*Caecilia Metella* zu Rom), welchen Anordnungen auch die Renaiſſancemeiſter folgten, wie dies am *Palazzo Strozzi* in der Mitte des Falzes, *Palazzo Guadagni* mit der Boſſenkante laufend und in gleicher Weiſe beim *Palazzo Gondi* zu ſehen iſt. Bei letzterem wird auch ein Teil der Stofsfugen durch das Uebergreifen der Boſſen verdeckt (Fig. 29*p*).

75. Falſche Fugen.

Beim mittelalterlichen Gemäuer des *Palazzo vecchio* in Florenz liegen gleichfalls die Fugen in der Mitte des Falzes, und beim *Palazzo Linotta* in Rom ſind »falſche« Lagerfugen ausgeführt (falſche Stofsfugen waren auch im Altertum üblich), indem dort aus einem Blocke ſcheinbar zwei Schichten hergeſtellt ſind (Fig. 29*n*).

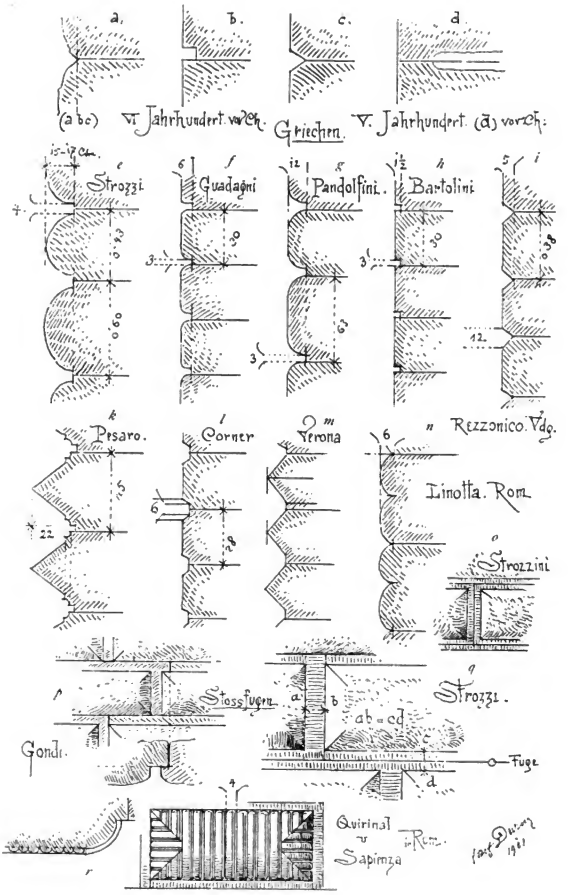
76. Kantenſchlag.

Die Behandlung des Kantenſchlages (oder Kantenbefchlages) ging nun nicht aus formalen Gründen allein hervor; das Material und die Art des Verſetzens hatten auch ein Wort mitzureden.

Im VI. Jahrhundert (vor Chr.) war es bei den Griechen und Römern Uebung, die Lagerflächen der Quader auf die ganze Ausdehnung abzuarbeiten und ſie mörtellos aufeinander zu ſchichten; im V. Jahrhundert (vor Chr.) begnügte man ſich damit, nur die Ränder abzugleichen, wobei man die Berührungsflächen genügend groſs machte, um die Laſt tragen zu können (Fig. 29*n* bis *d*).

Digitized by Google

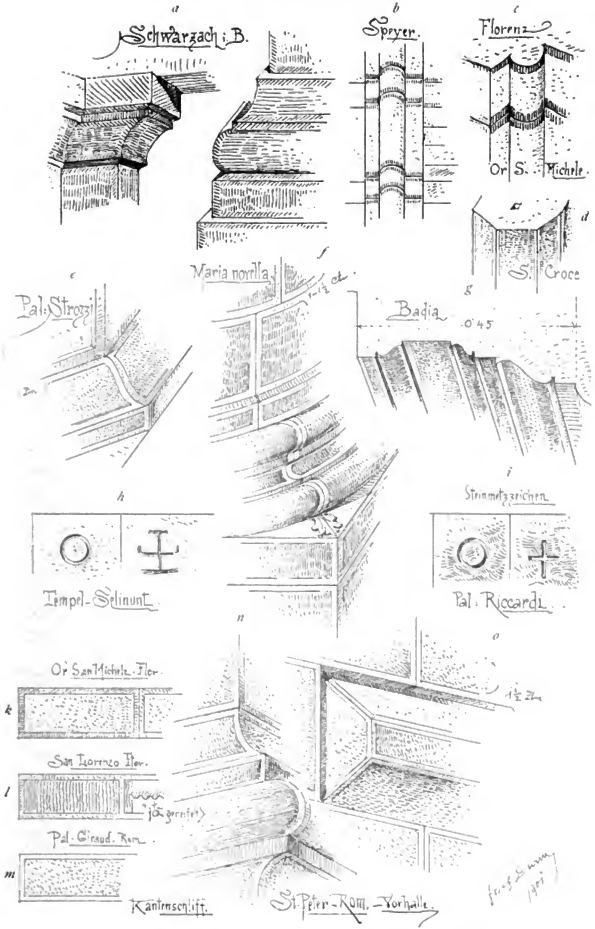
Fig. 29 *a* bis *r*.



Behandlung der Fugen und der Ansichtsflächen der Quader.

Digitized by Google

Fig. 30 *a* bis *o*.



Profilierte Hausteinarbeiten und Steinmetzzeichen.

Digitized by Google

Von der in Fig. 29 bei *d* gezeichneten Art machte die Renaiſſance keinen Gebrauch, aber von der unter *a*, *b* und *c* dargeſtellten, wobei übrigens ſtets feiner Mörtel (vielleicht auch nur Kalkbrei) zu Hilfe genommen wurde, um die Unebenheiten der Berührungsflächen auszugleichen und um das »Aufbrennen« der Kanten zu verhüten, da die Bearbeitung der Lager- und Stofsflächen der Quader im Sinne der Alten, als viel zu umſtändlich und teuer, nicht in Betracht kam.

Einlagen von Metall- oder Pappſtreifen, wie wir es heutzutage beim Verſetzen der Quader zu machen pflegen, ſind mir nicht bekannt geworden. Bei arabiſchen Bauten und bei mittelalterlichen waren Bleiverſtemmungen in den Lagerflächen in Uebung.

27. Handwerkspraktiken.

Noch einen techniſchen Vorgang müſſen wir bei der Kantenbearbeitung erwähnen, der zeigen wird, dafs ſich die frühe Renaiſſance nicht an die antiken, wohl aber an die mittelalterlichen Handwerkspraktiken hielt. Das ganze Mittelalter zeigt diesſeits und jenſeits der Alpen bei der profilierten Arbeit, wozu ich auch Säulen und Achteckpfeiler rechne, eine eigenartige Behandlung der Kanten. Sie ſind durchweg für ſich beſchlagen, während die anliegenden Flächen wieder eine andere Bearbeitung zeigen. Als Beiſpiele dafür können die Blendſäulen am Aeufseren des Domes in Speier, die profilierten Arbeiten am Aeufseren und im Inneren der Abteikirche im badiſchen Schwarzach, die Eckſäulchen in *Or San Michele*, die Pfeiler im Kloſterhof von *Santa Croce*, die Säulenſchäfte und Säulenbaſen in *Maria novella* in Florenz, neben vielen anderen, dienen (Fig. 30 *a*, *b*, *c*, *d* u. *f*).

28. Kanten- und Flächenſchliff.

Nun zeigen aber auch die profilierten Arbeiten am *Palazzo Strozzi* in Florenz, die grofsen Pilaſter am Aeufseren von *Maria di Carignano* in Genua, ſogar noch die im Sockel der Hauptfaſſade von *St. Peter* die gleiche Art, bei welch letzterer übrigens die Scharrierſtreiche an den Kanten überſchliffen ſind, auch die gefpitzten Quader des *Palazzo Giraud* weiſen mit noch anderen den Kantenſchliff auf, bei Prefsfugen unter Anwendung feinſter weifser Mörtelbänder (Fig. 30 *e*, *g*, *k*, *l*, *m*, *n* u. *o*).

Geſchliffene Oberflächen zeigen die Säulen und Profile der Frührenaiſſance im Inneren der Kirchen von *San Spirito* und *San Lorenzo* nach antikem und Protorenaiſſance-Vorbild, die ſpäteren Sandſteinarchitekturen der Mediceerkapelle und der Uffizien in Florenz, bei Prefsfugen von kaum 2 mm Stärke. Feinſtbearbeitete Anſichtsflächen der Quader ſind aber auch ſchon am Dom in Como (Fig. 31) zu finden.

29. Stockwerksbauten.

Zu dem vielen Alten brachte die Renaiſſance nur die Diamantquader als neues Ausdrucksmittel für die Belebung der Quaderoberflächen hinzu, das bei gleichmäfsiger Verteilung auf eine Faſſadenfläche, wie bei den beiden genannten Paläſten in Bologna und Ferrara, für mein Gefühl nicht gerade die glücklichſte Gabe im Formenſchatz der neuen Kunſt iſt, beſonders nicht gegenüber einer anderen gewichtigen Neuerung, der ſchon angedeuteten Abſtufung der Quader im Ausdruck bei Stockwerkbauten, die als eine Tat bezeichnet werden mufs!

Die Antike ſucht bei ihren Stockwerkbauten eine Abſtufung im Ausdruck derart herbeizuführen, dafs ſie das unterſte Geſchofs mit doriſchen, das zweite mit joniſchen und das dritte mit korinthiſchen Halbſäulen belebte und ſo einen Uebergang vom Derben durch das Elegante zum Prächtigen zu ſchaffen ſuchte, den auch die Renaiſſance ohne weiteres annahm. Aber der Aufwand für die Erzielung dieſer Wirkung war ein umſtändlicher und grofser, weshalb wohl die frühe Periode dies bei ihren Palaſtbauten auf einfacherem Wege zu löſen ſuchte. Ein bewufster oder wahrſcheinlicher unbewufster Verſuch in letzterem Sinne iſt am

Digitized by Google

mittelalterlichen *Bargello* in Florenz (Fig. 32) gemacht, wo man im unteren Geſchoſs mit hochſchichtigen glatten Quadern, im darüberliegenden mit ſolchen von

Fig. 31.

Vom Dom zu Como.

Fig. 32.

Vom *Bargello* zu Florenz.

geringerer Höhe und im oberſten mit kleinen Bruchſteinen arbeitete, bei ziemlicher Gleichheit der Schichten untereinander in den einzelnen Stockwerken, während beim benachbarten mittelalterlichen *Palazzo vecchio* der Verſuch unterlaſſen iſt (Fig. 33).

Digitized by Google

30. Abgeſtufte Ruſtika.

Am *Palazzo Pitti* iſt inſofern ein erſter Verſuch mit der Abſtufung gemacht, als die Ruſtikaquader im Erdgeſchoſs etwas, aber mehr zufällig, derber genommen ſind, indem einzelne Boſſen vor den anderen ſtärker, aber ganz unregelmäſsig auftretend, hervorragen, während in den Obergeſchoſſen eine gröſsere Gleichmäſsigkeit bei geringerer Ausladung gewahrt iſt (Fig. 33). Ein beſtimmter, regelmäſsig wiederkehrender Verband und auf ein beſtimmtes Verhalten der Länge zur Höhe iſt bei den Quadern im Erdgeſchoſs nicht abgehoben, dagegen bei den Fenſterpfeilern der Obergeſchoſſe ein regelmäſsiger Fugenwechſel verſucht. Die Steine ſind in der Anſichtsfläche bald quadratiſch (1 : 1); bald geht ihr Verhältnis der Höhe zur Länge wie 1 : 5 ½, während in der antiken Zeit das Normalverhältnis äuſserſtenfalls 1 : 2 ½ beträgt. Im Untergeſchoſs ſitzt auch der gröſste Quader der Renaiſſance in Toskana mit beinahe 9 m Länge!

Fig. 33.

Vom *Palazzo vecchio* zu Florenz.

Das Verdienſt, die Neuerung zuerſt in monumentaler und vollendeter Weiſe in ein Syſtem gebracht zu haben, gebührt dem Erbauer des *Palazzo Riccardi*, dem Altmeiſter *Michelozzo*. Die kräftige Ruſtika über dem Sockel wird im Erdgeſchoſs durch die Fenſterbankgurt abgeſchloſſen; darüber erhebt ſich eine glatt gearbeitete Quaderſchichtung mit eingeſenkten Falzen und darüber flaches Schichtengemäuer (Fig. 35). Die gleiche Art iſt auch bei *Giuliano da San Gallo*'s *Palazzo Gondi* (Fig. 36) durchgeführt, nur mit dem Unterſchiede, daſs im Erdgeſchoſs ſtatt der Prellquader nach der Schablone abgewölbte angeordnet ſind.

Bei beiden iſt aber ſo wenig, wie bei *Pitti* und deſſen mittelalterlichem Vorgänger, auf gleiche Schichtenhöhe auch bei den Quadern eines Stockwerkes unter ſich abgehoben, auch auf eine regelmäſsige Verbandſchichtung keine Rückſicht genommen, aber das erreicht, was die alte Kunſt nur mit dem Aufwand ihrer reichſten Mittel vermochte: im Untergeſchoſs fortifikatoriſche Derbheit, darüber ſolide, feſte Eleganz und zuletzt

Digitized by Google

Fig. 34.

Vom *Palazzo Pitti* zu Florenz.

Fig. 35.

Vom *Palazzo Riccardi* zu Florenz.

Digitized by Google

mit der ganz glatten Aufsenfeite und dem reichen abfchliefsenden Hauptgefimfe eine leichte Pracht — alles in den Flächen, ohne weitere architektonifche Elemente.

31. Steinabmeffungen.

Das Verhalten der Steinabmeffungen, d. i. das Verhältnis der Höhe zur Länge der Anfichtsfeiten, ift bei den angeführten Bauten, wie auch bei dem noch zu nennenden *Palazzo Strozzi*, bei dem die nach gleicher Schablone in allen Stockwerken gebildeten Boffenquader nur eine leife, feine Abftufung im Ausdruck zeigen, kein gleichmäfsiges. Es geht von 1 : 1, 1 : 1½, 1 : 2, 1 : 2½, 1 : 3, 1 : 4 bis zu 1 : 8½, ein Umftand, der dem Ganzen mehr Leben und Individualität verleiht und dem bei fo manchen modernen Nachbildungen zu wenig Rechnung getragen ift.

32. Steinmetzzeichen, Boffenausladung und Werkzeuge.

Bei den Boffenfteinen im Erdgefchofs des *Palazzo Riccardi* find noch Steinmetzzeichen inmitten des rauhen Spiegels zu verzeichnen in der einfachen Form eines Kreifes (O) und eines Pluszeichens (+), die bei keinem der anderen Paläfte wiederkehren (Fig. 30 *h* u. *i*). Für die Machtigkeit der Boffen bei diefem Gemäuer mag die Angabe fprechen, dafs fie an den Terraffenmauern des *Palazzo Pitti* 1 m ausladen!

Was an Werkzeugen zur Bearbeitung diefer Steine und zum Mauern gebraucht wurde, geben Fig. 37 u. 38, nach den Angaben und Zeichnungen des Meifters *Nicola Zabaglia* aus feinem 1743 veröffentlichten Werke und des *L. B. Alberti*.

33. Aufzugsvorrichtungen.

Das Handwerk ift konfervativ; man bediente fich damals derfelben Inftrumente wie in den vorangegangenen Jahrhunderten. Die Arbeitsmafchine hatte noch nicht eingegriffen.

Die Maffen für den Bau mufsten bewegt werden; fie mufsten im Bruche gewonnen, auf die Bauftelle gefchafft und bei den vielgefchofsigen Bauten gehoben werden; Einrüftungen waren für das Hochheben und Verfetzen der Steine und den Stand der Arbeiter notwendig. Die Renaiffancemeifter wurden vor Probleme geftellt, indem fie es mit Werken zu tun bekamen, die mit zu den gröfsten aller Zeiten gehörten. Doch konnten fie mit durch Jahrhunderte erprobten Einrichtungen rechnen, über welche auch fie nicht hinauskamen.

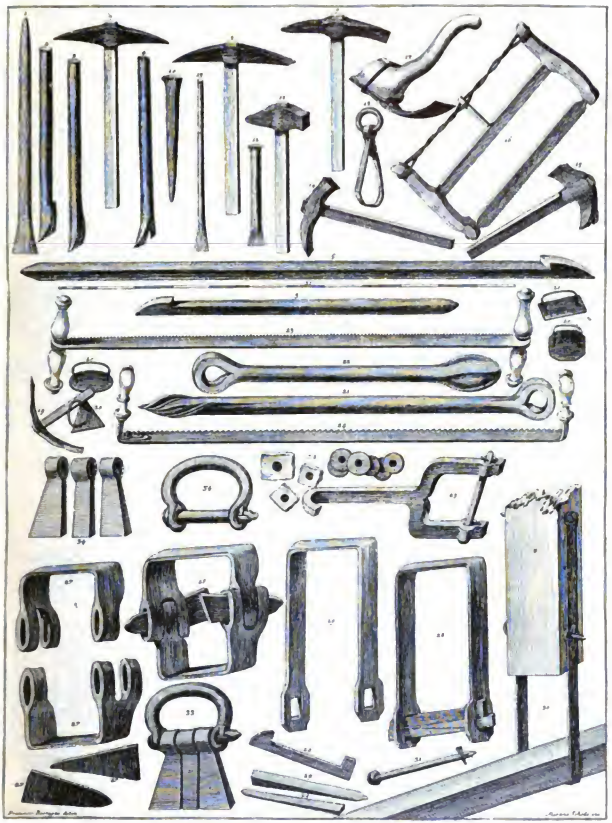
An mächtigen Baufteinen hatten die alten

Fig. 36.

Vom *Palazzo Gondi* zu Florenz.

Digitized by Google

Fig. 37



Werkzeuge [18]).

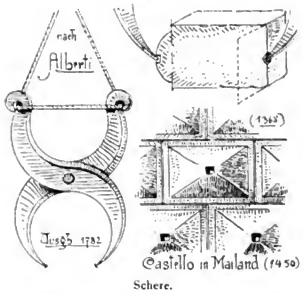
Völker zu liefern und aufzurichten: bis über 32 m hohe Granitmonolithe, die Obelisken in Aegypten; Mauerquader von 6,00 × 1,20 Anſichtsfläche (Stadtmauern in Jeruſalem); Türſtürze von 9 m Länge, 3 m Breite und 1 m Dicke (Königsgrab in Mykenai); in

[18]) Fakſ.-Repr. nach: *Contignationes ac pontes, Nicolai Zabaglia, una cum quibusdam ingeniosis praxibus etc.* Rom 1743

Digitized by Google

der perikleifchen Zeit mufsten über 6 m lange Marmorbalken und Architrave gehoben werden; die gröfsten Baufteine der Welt wurden bei der Tempelterraffe zu Baalbek (grofser Tempel von *Antoninus Pius* 133—161 nach Chr.) mit 19 ½ m Länge, 4 m Höhe und Dicke, die aufserdem 7 m zu heben waren, verlangt.

Fig. 38.

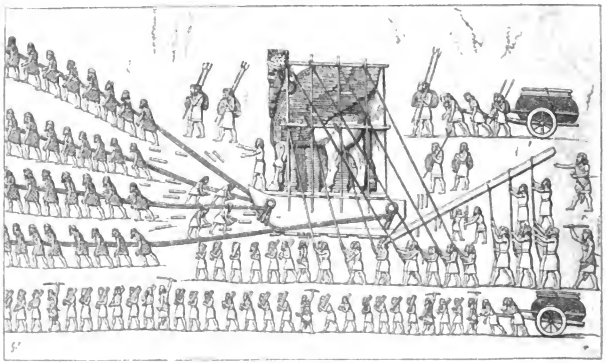


Schere.

Befonders ift es die Zeit *Konftantin des Grofsen*, welche fich in der Verwendung grofser Monolithe gefällt, und vor diefer liefs *Diocletian* für feine Thermen die ungeheueren Granitfäulen von 4 ½ m Umfang aus dem Orient holen. Diefen »kubifchen Mafsftab« legte das III. und IV. Jahrhundert chriftlicher Zeitrechnung fogar an die Schöpfungen der Plaftik an! Das Grabmal des *Theodorich* in Ravenna verlangte zu feiner Ueberdeckung einen einzigen, kreisrunden, allfeitig bearbeiteten Steinklotz von über 11 m Durchmeffer, der von Dalmatien herbeigeholt und auf die Umfaffungsmauern gehoben werden mufste.

Die Karolinger und befonders auch die Machthaber in Italien zur Zeit der Frührenaiffance gefielen fich darin, für ihre Bauten grofsfteiniges Material zu ver-

Fig. 39.



Affyrifches Relief [19]).

wenden, wovon die Granitfäulen in den Brüchen an der Bergftrafse und die Boffenquader am *Palazzo Pitti* in Florenz mit nahezu 9 m Länge, die Boffenausladungen

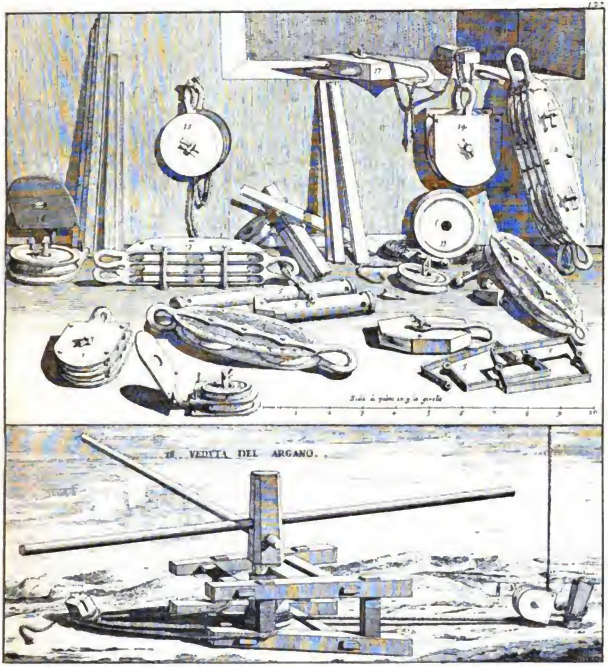
[19]) Fakf.-Repr. nach: LAYARD, A. H. *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon.* London 1853.

Digitized by Google

an den Steinen der Terraſſe des genannten Palaſtes mit 1 m Ausladung (das Terraſſengemäuer gehört zwar der neuen Zeit an) Zeugnis geben.

Wir ſehen Aegypter, Griechen, Syrer, Römer, Franken und Italiener in dieſen Beſtrebungen auf dem gleichen Wege, nur zu ſehr verſchiedenen Zeiten. Dieſe

Fig. 40.



Geräte und Maſchinen[20]).

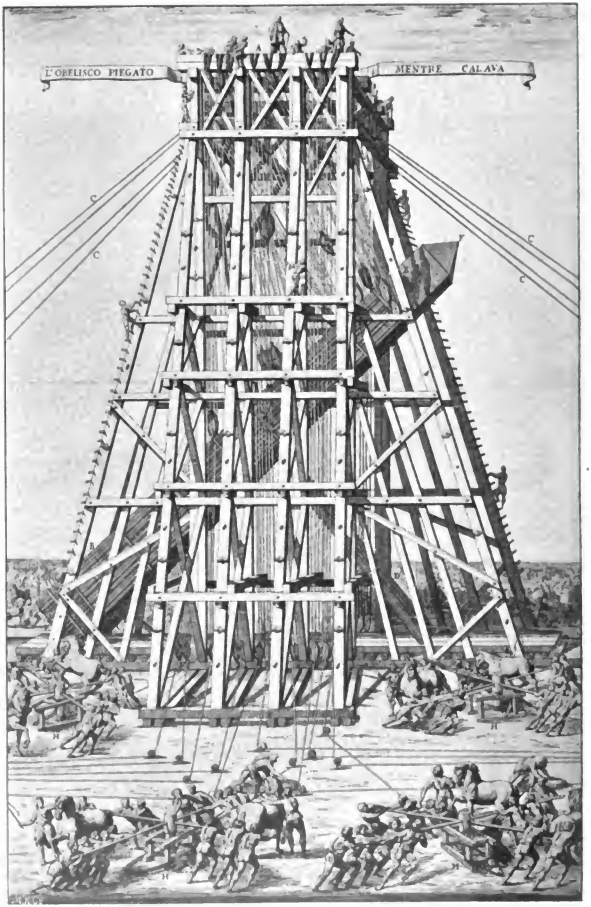
Beſtrebungen haben aber und brauchen auch keinen gemeinſamen Mittel- oder Ausgangspunkt zu haben.

Das Mittelalter hält ſich diesſeits der Alpen und auch jenſeits in etwas beſchränkterem Maſse aus den früher angegebenen Gründen frei von dieſer Manie und beſonders in ſeinem ſpäteren Entwickelungsgang.

20) Fakſ.-Repr. nach: FONTANA, C. *Il Tempio Vaticano e ſua origine.* Rom 1694.

Digitized by Google

Fig. 41.



Gerüste und Aufzugsvorrichtung [20]).

Digitized by Google

Mit der Einführung des Kalkmörtels in grofsem Mafsftab in die Baukunft nimmt die Verwendung des durchweg mörtellos verfetzten grofsfteinigen Materials bei den Mauern und Gewölben — nicht aber bei den Freiftützen und Deckenbalken — an vielen Orten ab, wobei die Mauern felbft an Dicke zunehmen.

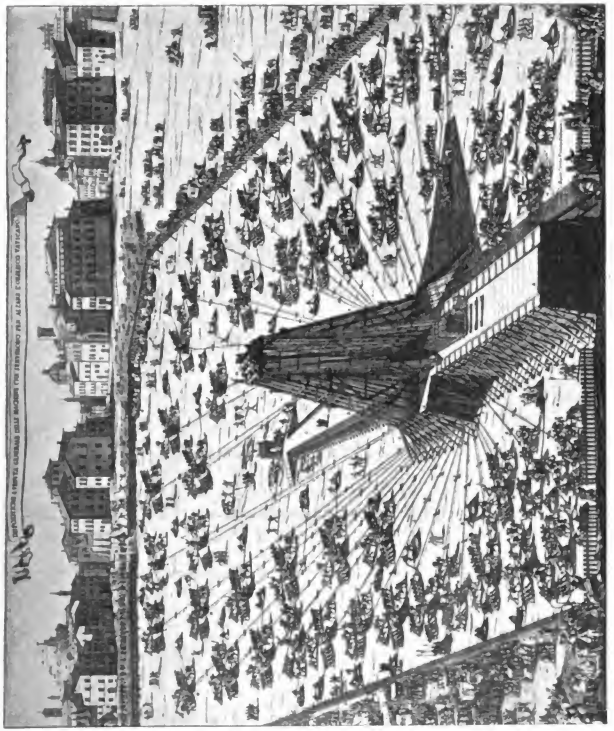


Fig. 42. Gerüfte und Aufrugsvorrichtungen [20]).

Die grofsen Verfetzarbeiten wurden mit Hilfe einfacher Hebemafchinen ausgeführt, über die *Vitruv* [21]) berichtet. Die Rolle und der Flafchenzug, der Haſpel und das Tretrad [22]) waren den Alten fchon in der früheften Zeit bekannt. Menfchen

[21]) Siehe: Lib. X, Kap. 2 ff.

[22]) Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 211, S. 235) diefes »Handbuches« — fowie: Merkel, C. Die Ingenieurtechnik im Altertum. Berlin 1899. S. 24.

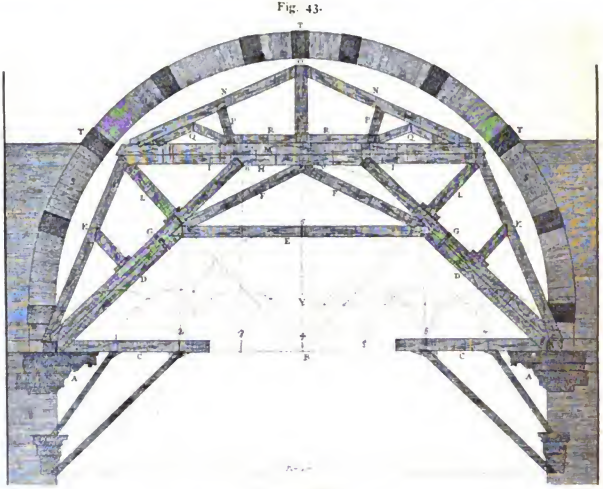
Digitized by Google

und Tiere mufsten fie in Bewegung fetzen, wie ägyptifche und aflyrifche Reliefdarftellungen beweifen und wovon wir in Fig. 39 eine Abbildung geben, die den Steinkolofs auf einem Holzfchlitten mit unterlegten Walzen bei Fortbewegung an Seilen durch Menfchenhände und Unterftutzung durch Hebebäume zeigt.

Zum Hochziehen kleinerer Werkfteine bedienten fich die Alten fchon des »Wolfes« und der »Schere« — Geräte, die wir heute noch im Gebrauch haben (Fig. 37 u. 38).

Wie die Renaiffancemeifter ihre Rollen, Flafchen, Hafpel u. dergl. geftalteten, darüber unterrichtet uns *Maëftro Zabaglia* und *Cavaliere Fontana*, aus deffen Werk

Fig. 43.



Lehrgerüft [50]).

wir die Abbildungen in Fig. 40 geben. Sie wurden auch vor die gleiche Aufgabe geftellt, wie weiland die Aegypter — einen der gröfsten Obelisken hoch zu ziehen und aufzuftellen. Wie fie diefe löften, davon geben das bezügliche Werk *Fontana*'s und die daraus entnommenen Zeichnungen (Fig. 41 u. 42) Auffchlufs.

Aegypter und Affyrer verwendeten zu diefem Gefchäfte Taufende von Sklavenhänden; die Renaiffance ftellte dafür Pferde ein und löfte ohne Unfall die Frage und vollzog das Gefchäft ohne Vorbild, das auch bei unferer vorgefchritteneren Technik unter Beihilfe von Dampfmafchinen und Elektrizität eine Aufgabe für Geübtere wäre.

34. Gerüfte.

Noch höher ftellten fich die Anforderungen an das Ingenium, an die Begabung auf dem Gebiete der Mechanik bei der Forderung fchwerer Baufteine an Bauten

Digitized by Google

von grofser Höhe und bei der Herftellung der Gerüfte für Wölbungen der Riefenkuppeln von *Santa Maria dei Fiori* in Florenz und *San Pietro* in Rom [23]). Was bei diefen beiden Bauwerken und auch bei verwandten anderen (der fehr viel kleineren Kuppel von *Maria di Carignano* in Genua, nach den Handfkizzen des *Alefft* in den Baukten) als befonders zu erreichen angeftrebt wurde, war, die Abftützung des Lehrgerüftes der Kuppeln vom Boden aus, zu vermeiden und dies von den Gefimfungen oder den Tambourmauern aus auszuführen. Den erften Verfuch im grofsen machte zu feinem ewigen Ruhme *Filippo di Ser Brunellesco*, dem die römifchen und Genuefer Meifter u. a. nachfolgten.

Wefentlich leichter geftaltete fich die Aufgabe bei der Pantheonkuppel, die auf nicht fehr hohen, dicken Umfaffungsmauern ruhte, während die Kuppeln in Florenz, Rom und Genua über dem lichtbringenden Tambour aufzuführen waren.

Wie bei der Ausführung der Tonnengewölbe im Mittelfchiffe von *St. Peter* verfahren wurde, davon gibt Fig. 43 nach der Angabe *Fontana*'s Zeugnis.

---

5. Kapitel.

Backfteinbau.

35. Backfteinbauten.

An die Mauern aus natürlichen Steinen reihen fich diejenigen mit fichtbar gelaffenen Backfteinen, wobei die Werke, welche in allen Teilen, auch in ihren Kunftformen, aus Backfteinen hergeftellt wurden, von denjenigen aufeinander zu halten find, die nur die äufseren Anfichtsflächen aus Backfteinen zwifchen fteinernen Sockeln, Gurten, Gefimfen und Tür- und Fenfterumfaffungen als dauernde Art der Ausfuhrung zeigen, auch nicht einem anderen Schmuck als Unterlage zu dienen haben.

Das Mauern mit lufttrockenen Ziegeln kannte fchon das ägyptifche Altertum; es verwendete 25 × 12 × 6½ cm meffende Stücke und bediente fich dabei des Nilfchlammes als Bindemittel. Trotz des regenlofen Klimas verfah man die Aufsenfeite mit fchützendem Putz (Mauerftück bei der grofsen Sphinx unweit Kairo). Die Affyrer fügten ihre Luftfteine mit Erdpech zufammen und fchützten fie vor den Witterungseinflüffen mit farbigen glafierten Platten.

Das Mauern mit gebrannter Ware tritt in Griechenland und Italien im IV. Jahrhundert vor Chr. zu gleicher Zeit auf. In Rom wurden hellgelbe und rote Ziegel gebrannt und beide Sorten oft nebeneinander verwendet, wie dies ein Grabmal vor *Porta San Sebaftiano* in Rom (gewöhnlich Tempel des *Deus rediculus* genannt) aufweift, wo der Sockel, die Pilafter, die Architrave, das Haupt- und Giebelgefims, die Fenftergeftelle rotes Material, die von jenen eingefchloffenen Felder helle Steine zeigen. Diefe polychrome Behandlung und das dadurch bewirkte Hervorheben einzelner Strukturelemente des Baues läfst zweifellos auf eine beabfichtigte monumentale Polychromie fchliefsen.

Die Ausführung diefer Gräberbauten an der *Via Appia* ift eine eigenartige, indem auch alle dekorativen Teile des Baues, wie Bafen und Kapitelle der Pilafter

[23]) Vergl.: Durm, J. Zwei Grofsconftructionen der Renaiffance. Berlin 1883.

Digitized by Google

oder Säulen, Eierftableiften, Gefimfungen und Architravgliederungen, aus aufeinander gefchichteten Normalziegeln angefertigt find, eine Technik, die auch die Aufsenmauern des *Amphitheatrum Caftrenfe* in Rom zeigen[24]). Das Ornamentenwerk macht den Eindruck, als wäre es nach dem Verfetzen mit fcharfem Schlagzeug aus den Normalziegeln herausgehauen. *Stiller*[25]) dagegen glaubt, dafs jene Stücke zuerft als Ganzes modelliert, dann zerfchnitten und gebrannt worden feien, weil die angehauenen Backfteine im Freien keinen Beftand haben.

Ich neige mich mehr der erften Auffaffung zu. An die guten römifchen Backfteine kann man andere Anforderungen ftellen als an unfere heutige Ware! Die Ziegel der Wandflächen find, wo fie mit den profilierten Stücken zufammentreffen, auch angehauen und haben fo gut gehalten wie die übrigen am Baue. Jene find 0,24 bis 0,25 bis 0,30 m lang, haben eine Stärke von nur 3 cm bei Mörtelfugen von 3 bis 5 mm Dicke. Ein gleichfalls an der *Via Appia* gelegenes Grabmal zeigt hinter diefem feingefugten Ziegelgemäuer das charakteriftifche Gufsmauerwerk der Kaiferzeit.

36. Ziegelrohbau.

Die genannten Werke durfen alle als Ziegelrohbauten angefehen werden, bei denen aber, entgegengefetzt der mittelalterlich nordifchen Weife, die Fugen nicht in befonderer oder auffallender Weife ausgezeichnet find.

Das Mittelalter in Italien bediente fich, befonders in Oberitalien, bei feinen Bauten gleichfalls an den Faffadenflächen der fichtbar gelaffenen Backfteine, wie die Kirchen in Pavia, Chiaravalle, Mailand, Crema, Cremona, Caravaggio, Monza, Brescia, Bologna u. f. w. zeigen[26]) und die durchweg rotes Ziegelwerk mit weifsen Fugen haben.

An der *Certofa* in Pavia (fiehe die nebenftehende Tafel) find die Ziegel (Backfteine) blutrot überftrichen und die Fugen weifs aufgemalt, wohl hervorgerufen durch die Ungleichheit des Materials in Form und Farbe und durch die weniger forgfältige Art der Ausführung. Auch hier fteht die Antike wieder höher als das Mittelalter!

Die Ziegelmafse am mittelalterlichen Baptifterium in Cremona find: Backfteinlängen 23 bis 25 cm, die Dicke 6,5 cm bei 5 bis 10 mm dicken Mörtelfugen.

Zur reicheren dekorativen Wirkung des Aeufseren treten neben den Backfteinen in diefer Zeit noch kleinere, bunt (mit Vorliebe grün) bemalte Putzflächen hinzu (Chiaravalle, *San Gottardo* in Mailand), auch Netzmufter, die der Verband bei Verwendung von roten und gelben Steinen ergab (*San Francesco* in Pavia).

In Marmor überfetzt, finden wir diefe Dekorationsweife auf den Mauerflächen des Dogenpalaftes in Venedig und des hochgeführten Teiles der Mauern der Bafilika in Vicenza, wo rötliche und weifse Marmortafeln zu einem regelmäfsig wiederkehrenden Flächenmufter zufammengefetzt find, eine Verzierungsweife, die bei den grofsen ungegliederten Wandflächen wohl ihre Berechtigung hat.

Rankenornamente in Bogenzwickeln mit rötlichem Ornament auf grünem Grunde oder umgekehrt finden fich, dekorativ gut wirkend, am Palafte der *Visconti* in Pavia, ein Wechfel von verfchiedenfarbigen Steinen bei den Bogen, grün gefärbte Konfolen, gelbe und grüne Blattwerkgefimfe, weifse Eierftäbe, von roten und grünen Blättern eingefafst, an den Apfiden der *Certofa* bei Pavia (fiehe die nebenftehende Tafel).

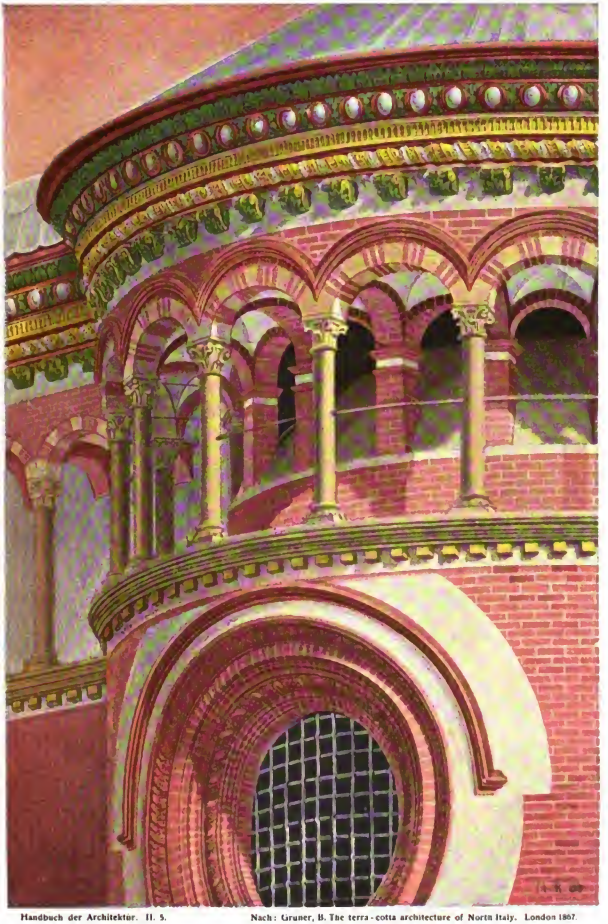
---

[24]) Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 131, S. 159) diefes »Handbuches«.

[25]) Siehe: Zeitfchr. f. bild. Kunft, Bd. 13 (1878), S. 114.

[26]) Vergl. Abbildungen folcher Kirchen in GRUNER, L. *The terracotta architecture of North-Italy XIV.—XV. centuries*. London 1867.

Digitized by Google



Handbuch der Architektur. II. 5. Nach: Gruner, B. The terra-cotta architecture of North Italy. London 1867.

Von der CERTOSA bei Pavia.

Digitized by Google

Digitized by Google

Während im alten Rom die ornamentierten Stücke aus den dünnen Normalſteinen zuſammengeſetzt wurden, werden in Italien während des Mittelalters bei ornamentierten Architekturen größere, beſonders hergeſtellte Formſtücke verwendet. Die meiſt ſehr reich entwickelten, breiten Umrahmungen der Spitzbogenfenſter mit gewundenen Stäben, aufſteigendem Blattwerk, Ranken mit emporkletternden Figürchen u. dergl. (vergl. die Kathedrale in Monza) verlangten eine andere Technik. Dieſer ſchloſſen ſich die Renaiſſancemeiſter an, wie z. B. *Filarete* mit ſeinen köſtlich verzierten Umrahmungen der Spitzbogenfenſter am *Spedale maggiore* in Mailand (ſiehe Fig. 8, S. 10). In beſonders ſchöner Weiſe und im Stil der edelſten Frührenaiſſance, frei von allen Reminiſzenzen an andere Bauweiſen, ſind die Terrakotten am Eingangsportal der Kirche *della Santa di Sperandio da Mantova* (1478—80) in Bologna und an dem kleinen, reizend komponierten Oratorium *dello Spirito ſanto* (1481—97), gleichfalls in Bologna, uns erhalten geblieben. (Vergl. die betreffende Abbildung im Kap. 30.) Von erſteren ſagt *Francesco Malaguzzi Valeri* in ſeinem unten genannten Buche [27]):

„*Tutta queſta grande decorazione fu eſeguita dall' artiſta a colpi di ſtecca e di dita ſull' argilla ancor freſca che, tagliata in pezzi, e poſcia cotta al forno, moſtra tuttora le tracce della tinta roſſa che la ricopriva in origine e ne accresceva la tonalità in quel tempo abituato a tanta feſtoſità di colore.*“

Das Verfahren, welches *Hittorf* für die römiſchen Kapitelle der Grabmäler an der *Via Appia* in Anſpruch nimmt, ſcheint hier wirklich durchgeführt worden zu ſein, was bei den flachen Stücken unzweifelhaft ſein wird.

Eine Flächendekoration mit verſchiedenfarbigen Steinen und mit beſtimmten Verbandmuſtern hat die Renaiſſance nicht verſucht, da ſie mit ſolch ausgeſprochenen Verbänden ſo wenig wie die Antike arbeitete.

Im Sinne der gemuſterten Wandflächen des Dogenpalaſtes in Venedig mit bunten Marmorplättchen iſt meines Wiſſens nur ein Verſuch gemacht worden an der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo — der abſchreckend genug ausfiel. Schwarz-weiſs-rote Marmorplättchen bilden Würfel, die aus der Fläche hervorzutreten ſcheinen, ein Motiv, das für eine Wandbekleidung ebenſo abſurd iſt wie für einen Fußbodenbelag.

Der zweiten Gattung, bei der die Backſteine nur als Flächenbekleidung zwiſchen Gurten, Geſimſen und Fenſtern angeordnet worden ſind, gehören als mächtige Beiſpiele der *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz, der *Palazzo Farneſe* in Rom, wie auch die Hofſaſſade der *Cancelleria* daſelbſt an und noch viele der Bologneſer Paläſte u. a. m. Von der Straſsengleiche bis zum Dachgeſims in Backſteinen ausgeführte Bauten ſind u. a. die *Caſa dei Carracci* und der *Palazzo Alberghati* (1520 begonnen), beide in Bologna.

Filarete will in ſeinem Traktat (Lib. IV) für die Backſteine folgende Abmeſſungen: 6 *Oncie* [28]) Länge, 3 *Oncie* Breite und $1\frac{1}{2}$ *Oncie* Dicke und verlangt an Geld für das Stück 1 *Denajo*.

An *Maria delle Grazie* in Mailand meſſen bei keineswegs regelmäſsiger Verbandſchichtung die Steine in der Länge 28 cm, 11 bis 12 cm in der Breite und 6 bis 7 cm in der Dicke bei 2 cm ſtarken Mörtelfugen (ſiehe Fig. 24*g* u. *i*, S. 29).

Neuerungen demgegenüber, was das Altertum und das Mittelalter geleiſtet,

[27]) *L'architettura di Bologna nel rinascimento.* Bologna 1899. S. 78

[28]) *Oncia* für ein *Police* = 1 Zoll.

Digitized by Google

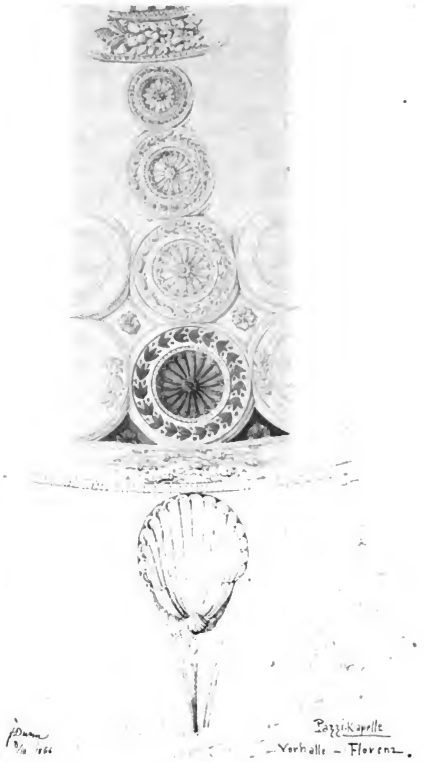
ſind auf dieſem Gebiete für die Renaiſſance nach dem Vorgetragenen nicht zu verzeichnen. Nicht berückſichtigt wurde von ihr die dekorative Ausgeſtaltung einer der bekannten nordiſchen Verbandſchichtungen (Kreuzverband, Blockverband u. ſ. w.) und der Fugen durch beſondere Geſtaltung der Mörtelbänder, wie dies beiſpielsweiſe in Niederdeutſchland in Uebung war.

37. Majoliken der *Robbia*.

In einem aber, wenn wir von den flachen aſſyriſchen und anderen orientaliſchen Tonplatten abſehen, ſchuf ſie doch Neues, in der Einführung bunter Terrakotten (Majoliken) figürlichen Inhaltes in die Faſſadendekoration, wodurch ſich die Familie der *Robbia* unſterblich machte.

Weiſs emaillierte Figürchen auf mattblauem Grunde in Medaillonform wurden in ſchematiſcher Weiſe in den Zwickeln der Bogenſtellungen angeordnet, wie es die *Innocenti* an der Faſſade des Findelhauſes in Florenz in reizvollſter Weiſe zeigen. Ueber Turen und Fenſtern von Wohnhäuſern, Paläſten und Kirchen ſehen wir in den gleichen Farben Madonnenbilder oder kleinere bibliſche Begebenheiten dargeſtellt, oft noch umſäumt von realiſtiſch dargeſtellten, bunt gefärbten Fruchtegehängen, im grünen Laube violette und gelbe Früchte, Puttenköpfe auf blauem Grunde, in Frieſen Frucht- und Blumenſchnüre zwiſchen Kandelabern auf-

Fig. 44.



Von der Vorhalle *Pazzi*-Kapelle zu Florenz.

Digitized by Google

gehängt (*Maria delle Carceri* in Prato), kachelartig auf Gewölbefeldern angebrachte Muſcheln (Vorhalle der *Pazzi*-Kapelle in Florenz, *Villa Poggio a Cajano* [Fig. 44]). An geſchützten Orten trat bei dieſen bunten Majoliken noch die Vergoldung bereichernd hinzu, ſo am Weihbrunnen in der Sakriſtei von *Santa Maria novella* und am kleinen Ciborium in *S.S. Apoſtoli* in Florenz, wo trotz des Reinigens mit Waſſer und Bürſte noch nicht alle Spuren des Goldes verwiſcht worden ſind. Manches Werk wird man in dieſer Goldfaſſung erſt richtig beurteilen und verſtehen lernen.

Fig. 45.

Vom *Spedale del Ceppo* zu Piſtoja.

Am wunderbarſten aber wirken die friesartig unter den Fenſterbankgurten ſich hinziehenden Figurenkompoſitionen, für welche die am *Spedale del Ceppo* in Piſtoja ausgeführten, die ſieben Barmherzigkeiten und einige allegoriſche Figürchen, den höchſten Ruhm für ſich beanſpruchen dürfen. Echt monumental und vorzüglich in der Kompoſition wirken ſie in der begrenzten Farbengebung ergreifend ſchön. Es treten dann noch die in Medaillonform gefaſsten Wappenſchilde, die gleicherweiſe mit Fruchtgewinden reich umſäumte Darſtellung des engliſchen Gruſses hinzu. Die nur zweigeſchoſſig ausgeführte ſchlichte Faſſade mit ihrer tiefen, auf ſchlanken Säulen ruhenden Bogenhalle, den kleinen Rechteckfenſtern über dem Frieſe, das

Digitized by Google

weit ausladende, Schatten ſpendende Dachgeſims, die ernſte Farbe des Geſteines, die hellen Putzflächen des Obergeſchoſſes wirken zuſammen, um den Farbenzauber zu erhöhen und ein Schmuckſtück, nicht überladen, zu ſchaffen, wie die geſamte monumentale Kunſt aller Zeiten in dieſem Umfange und in dieſer Auffaſſung kein zweites geſehen. Dieſe einzige Leiſtung auf dem Gebiete der Faſſadengeſtaltung genügt, um der neuen Kunſt Ehre und ewigen Nachruhm zu ſichern (Fig. 45)!

38. Putzfaſſaden; *Sgraffito.*

Ein ſchützender Ueberzug aus Kalkmörtel bei Gemäuer aus minderwertigem Material oder bei ſolchem von zweifelhaftem Ausſehen und aus unregelmäſsigen kleinen Stücken des verſchiedenartigſten Geſteines hergeſtellt war von alters her im Gebrauch. Was zu allen Zeiten, an allen Orten aus Zweckmäſsigkeitsgründen geboten war, konnte ſich auch die Renaiſſancekunſt nicht verſagen; denn auch ſie wuſste, ſo wenig wie die allerneueſte Zeit, ein Erſatzmittel für den Putz zu ſchaffen oder dieſen zu verdrängen. Oft fehlten in alter wie in neuer Zeit die Mittel, auch bei ſonſt groſs gedachten Arbeiten, zur Verwendung monumentaler Materialien an der Aufsenſeite eines Baues.

Aus der Not wuſsten aber die Meiſter der ſpäten mittelalterlichen Kunſt und der frühen Renaiſſance eine Tugend zu machen, indem ſie die unſcheinbaren Putzflächen zur Unterlage einer künſtleriſchen Schmuckweiſe machten, die inſofern als unverwüſtlich gelten konnte, als ihr eine ebenſo lange Dauer gewährleiſtet war als dem Putze ſelbſt.

Dieſe Dekoration beſchränkte ſich zunächſt auf die Ausführung von ornamentalen Friesen, Umrahmungen von Fenſteröffnungen, auf Quaderſchichteinteilungen, an deren Stelle ſpäter figürliche Darſtellungen traten, oder auch die ſämtlichen verfügbaren Mauerflächen wurden mit Ornamenten, Grottesken, Medaillons und Figurenkompoſitionen bedeckt. Wie ein Teppich ſpannen ſich die feinen Zeichnungen zwiſchen die Strukturteile der Faſſaden und beleben die ſonſt kalten Mauerflächen in ſtimmungsvoller Weiſe.

Die Dekorationsweiſe — *Sgraffito*, auf deutſch Kratzmalerei genannt — blühte vorzugsweiſe in der Heimat der Renaiſſance, in Florenz, und iſt eine Art von Ausführung *en camaïeu*, eine dunkle Zeichnung auf hellem Grunde, bei der zuerſt die dunkle Unterlage, in der Regel ſchwarz, aber auch andersfarbig (braun, grün, blau, rot), aufgetragen wird, dem ein weiſser oder gelblicher Ueberzug folgt, auf welchen noch im feuchten Zuſtand die Zeichnungen aufgebauſt, mit eiſernen Werkzeugen die Umriſslinien ausgekratzt und mit den gleichen Werkzeugen ſchattiert werden. »Ein Zeichnen *al fresco*,« von dem *Vaſari* (1512—74) das älteſte Rezept ausgab. Die Franzoſen nahmen es 1770 wieder auf; es hielt ſich aber nicht lange, bis es um die Mitte des verfloſſenen Jahrhunderts *Semper* bei uns wieder einführte. Es fand wohl begeiſterte Aufnahme, die aber in unſerer ſchnelllebigen Zeit bald wieder verrauchte [29].

In Florenz ſind als glänzende Zeugen dieſer Dekorationsweiſe die *Sgraffiti* am *Palazzo Guadagni* zu verzeichnen, die in einfacher Weiſe das Grundſätzliche derſelben dartun: Friese unter den Fenſterbankgurten, Quadrierung der Mauerpfeiler zwiſchen den Fenſteröffnungen, Medaillons in den Bogenzwickeln; dann die beſterhaltenen *Sgraffiti* an dem von *Baccio d'Agnolo* erbauten *Palazzo Torrigiani* mit Fries unter der zweiten Fenſterbankgurt, Figurenkompoſitionen in reichen Umrahmungen auf den

[29] Neuere Rezepte für die Ausführung von *Sgraffiti* ſiehe: Romberg's Zeitſchr. f. prakt. Bauk. 1875—76. — Siehe auch Teil III, Bd. 2, Heft 1 (Abt. III, Abſchn. 1, Kap. 4, unter a) dieſes »Handbuches«.

Digitized by Google

Fig. 46.

Sgraffito-Schmuck am *Palazzo Montalvi* zu Florenz.

Mauerpfeilern, und fchliefslich am reichften entfaltet an dem mit dem Mediceerwappen gefchmückten Haufe (Nr. 24) im *Borgo degli Albizzi* (*Palazzo Montalvi*), die Mauerflächen vom Dachgefims bis zum Strafsenpflafter bedeckend. Naturaliftifche Fruchtgehänge, ganze Figuren, Putten in phantaftifch gebildeten Nifchen und Rahmwerken, ftilifierte Ornamente wechfeln in reichfter Fülle miteinander ab (Fig. 46). Auch in den toskanifchen Nachbarftädten finden fich mit *Sgraffiti* gefchmückte Hausfaffaden, und ebenfo machte das päpftliche Rom in ausgedehnter und hervorragend künftlerifcher Weife in grofsem Stil Gebrauch von diefer Technik, wie die *Sgraffiti* auf den Strafsen- und Hoffaffaden der verfchiedenften Wohnhäufer und Paläfte zeigen; fo ein Haus im *Vicolo Calabraga* mit fchön ausgeführtem Friefe und Fenfterpfeilern, dann ein Gebäude im *Vicolo Sugarelli* mit einem Fries über der Quadrierung, weiter ein folches in der *Via dei Coronari* und fchliefslich die Hoffaffaden eines Baues in der Strafse *Scoffa Cavalli* — eine vollftändige Scheinarchitektur mit Säulen und Bogen [39]).

39. *Chiaro-fcuro.*

Eine andere weichere Dekorationsweife, bei welcher der Pinfel ftatt des Eifenftiftes wieder zu feinem Recht gelangt, ift diejenige in *Chiaro-fcuro*, aus dem Ton herausgemalte figürliche und ornamentale Darftellung, bei dem der gleiche dekorative Grund-

[39]) Die Beifpiele find zu finden im grofsen Tafelwerk: Maccari, E. *Roma, Graffiti e chiaro-fcuri. Secolo XV, XVI.* Taf. 8, 11, 13 u. 22 — wobei die Richtigkeit der Strafsennamen heute nicht mehr verbürgt werden kann.

Digitized by Google

gedanke waltet wie beim *Sgraffito*, nur mit dem Unterſchiede, daſs dabei die figürliche Kompoſition überwiegt, wie das Beiſpiel vom Hauſe in der *Via della Maschera d'oro* zu Rom, eine Arbeit von *Maturino Fiorentino* und *Polidoro da Caravaggio* (Fig. 47) beweiſt: ein überreicher Figurenfries im Erdgeſchoſs, ganze Figuren an den Fenſterpfeilern des I. und Figurengruppen im II. Obergeſchoſs mit Kartuſchenwerk und Trophäen über den Fenſtern bei der gröſsten architektoniſchen Schlichtheit der Faſſade. Mit den einfachſten rechteckigen Fenſterumrahmungen ohne Profile, Verdachungen oder ſonſtige plaſtiſche Zutaten haben ſich die Künſtler begnügt, um ihre Verzierungsweiſe zur Geltung zu bringen — der einzig richtige Grundgedanke, nach dem bei der gewählten Dekorationsweiſe verfahren werden konnte.

War das *Sgraffito* ein Zeichnen auf den naſſen Putzgrund, ſo iſt das *Chiaroſcuro* ein Malen auf dieſen mit nur einer Farbe in verſchiedenen Schattierungen.

40. Freskodekoration.

Mit der Hell-dunkel-Malerei gab man ſich aber beim Faſſadenſchmuck nicht zufrieden; ſie erfuhr eine Steigerung in der Wirkung durch Zuhilfenahme verſchiedener Farben; man griff an der Auſsenſeite zum Freskobilde, das aber auch bei dem geſegneten Klima Italiens nicht lange ſtand-

Fig. 47.

Chiaro-ſcuro-Malerei zu Rom.

Digitized by Google

hielt, und die Freude an diefem Schmucke war meift von verhältnismäfsig kurzer Dauer.

Anfangs befolgte man auch bei diefer Art den gleichen Grundgedanken der Flächendekoration, der beim *Sgraffito* und beim *Chiaro-fcuro* mafsgebend war; man

Fig. 48.

Gemalte Faffade des *Palazzo del Conſiglio* zu Verona.

geriet aber auf Irrwege, als man anfing, jenen zu umgehen und Steinarchitekturen darzuftellen und nachzuahmen. Verfuche diefer Art find in Oberitalien, befonders in und bei Genua, fowie in Bergamo noch in verblafsten Reften zu erkennen. Auf-

Digitized by Google

gemalte kannelierte Grofspilafter oder Säulen, durch ein oder mehrere Stockwerke gehend, mit vergoldeten Bafen und Kapitellen oder marmorierten Schäften, mit Schlagfchatten, die je nach dem Stande der Sonne famtlich falfch find, in Wirkung gefetzte Halbrundnifchen mit gemalten Bronzefiguren in diefen und dergl. mehr find und bleiben Mifsgriffe. Die Malerei kann unterftützend wirken; fie foll aber keine Architekturen geben, die man wegen Geldmangel nicht plaftifch ausführen konnte.

Im Sinne diefer Unterftützung hat die frühe Renaiffance Sachgemäfses und Vollendetes geleiftet, wie z. B. am *Palazzo del Configlio*, am Gartenpalafte *Bocca-Trezze*, an Häufern und Paläften der *Piazza delle Erbe* in Verona, an Bauten in Bergamo, Venedig, Mantua u. f. w. Bei vielen diefer Fälle befchränkte man fich lediglich auf das Ornamentale oder erhöhte nur durch Farbengebung die Wirkung plaftifch ausgeführter Teile, indem man Marmorkapitelle vergoldete, die plaftifch gearbeiteten Füllungen von Pilaftern mit Gold überzog und den Grund blau oder fchieferfarben malte, bei Friefen den Grund färbte und dergl. mehr (Fig. 48).

Trotz einiger Mifsgriffe — und bei welchen Kunftentwickelungen oder bei welchem Stil wären diefe nicht zu verzeichnen — kann der Renaiffance das höchfte Verdienft um die Ausbildung und die Weiterentwicklung der Faffadendekoration nicht ftrittig gemacht werden.

Fig. 49.

Vom *Palazzo Spada* zu Rom.

41. Stukkfaffaden.

Aber bei dem ein- oder vielfarbigen Schmucke der Mauerflächen blieb diefe erfindungsreichfte aller Kunftepochen nicht ftehen; fie verlangte einen erhöhten Licht- und Schattenwechfel, befonders bei heller Farbe des Baumaterials, durch Reliefs unter Anwendung des Stukkes. Vorwiegend machte die Hochrenaiffance von diefem wirkungsvollen Dekorationsmittel Gebrauch, von dem Fig. 49 ein fchönes Beifpiel am *Palazzo Spada* in Rom gibt. Hier fchuf die Renaiffance wieder aus eigenen Mitteln. Der verführerifche Reiz diefer Dekorationsweife zeitigte auch diesfeits der

Digitized by Google

Alpen gute Früchte, wie viele Faſſaden des XVIII. Jahrhunderts in ſüddeutſchen Städten (Afamhaus in München) zeigen.

43. Muſiviſche Dekorationen an Faſſaden und im Inneren.

Die Herſtellung farbiger Faſſadendekorationen in unverwüſtlichem Material führte zur Anwendung des Moſaik, angefertigt aus kleinen farbigen Marmor-, Terrakotta-, Paſta- oder Glaswürfelchen. Als Fußboden, an Wänden und Decken finden wir die muſiviſche Arbeit ſchon bei Römerwerken; an byzantiniſchen erreichte ſie eine hohe Vollendung (Konſtantinopel und Ravenna); die mittelalterliche Kunſt in Italien machte wie die frühchriſtliche ausgiebigen Gebrauch von derſelben — der Dom in Orvieto als glänzendſtes Beiſpiel —; ältere Kirchenbauten in Rom, Venedig und Florenz legen Zeugnis von ihr ab (*Maria maggiore*, *San Lorenzo fuori le mura* in Rom, *San Miniato* in Florenz, Markuskirche in Venedig u. ſ. w.).

Als Aufſendekoration ſpielt das Moſaik in der Renaiſſance keine Rolle; als innerer Wand- und Deckenſchmuck erweiſt es ſich in St. Peters Dom ſo tatkräftig, frei und geſund und ſtellenweiſe beſſer als in der beſten Zeit ſeiner Blüte im byzantiniſchen Reich, wo es durch die Gebundenheit der Zeichnung leidet, dafür aber in der Farbenpracht und Harmonie unübertroffen daſteht.

In der Nachahmung von berühmten Oelbildern mit den allerkleinſten und in den Farben feinſt abgeſtuften Steinchen, die an den Wänden von *St. Peter* prangen, geht dieſe Kunſt beinahe zu weit, iſt aber auch hier nicht ohne Vorbild, wie das berühmte antike Moſaik der kapitoliniſchen Tauben beweiſt.

43. Inkruſtation.

Eine letzte Stufe monumentaler Faſſadenflächendekoration iſt in der »Inkruſtation« mit verſchiedenfarbigen Steinplatten edlerer Art zu ſuchen, hinter der ſich das maſſive, minderwertige Baumaterial verbirgt. Die Protorenaiſſance in Florenz (*San Miniato*, *Badia*, *Battiſtero*) brachte ſie ſchon, ſich auf antike Vorbilder ſtutzend, zur Ausführung. Allein erſt die venetianiſchen Architekten ſollten hier das Beſte und Prächtigſte leiſten, aber auch das Maſsvollſte in der Farbengebung und Auswahl ſchön geäderter Marmorplatten, die ſie geſchickt gegeneinander zu ſtellen wußten, wie die nördliche Hoffaſſade und die Wangen der Rieſentreppe im Dogenpalaſt, die äußere Anſicht der Vorhoffaſſade der *Scuola San Giovanni e Paola*, die Hauptfaſſade der *Scuola di San Marco* (1485) in Venedig, mit ihren eigenartigen perſpektiviſchen Darſtellungen durch Marmoreinlagen zeigen. Dieſe Art, mit billigen Mitteln ein koſtbares Aeußere zu ſchaffen, das einen vornehmen und wahrhaft ſchönen Eindruck hervorruft und das jetzt 400 Jahre gut gehalten hat, iſt wiederum ein Verdienſt der italieniſchen Renaiſſance.

---

6. Kapitel.

Holzarchitektur.

»Von einer eigentlichen italieniſchen äußeren Holzarchitektur, in dem Sinne der nordiſchen Strukturen aus Holz, kann nicht die Rede ſein, obſchon ſich in Italien einzelne Kombinationen des Holzes, zumeiſt in Verbindung mit Strukturen, vorfinden, in denen ſich antike Ueberlieferungen wieder erkennen laſſen.«

SEMPER, a. a. O., S. 347 ff.

44. Holzarchitektur.

Die Bauernhäuſer Welſchtirols, am Abhange der Alpen, haben meiſt nur im Giebel des Dachgeſchoſſes ein verziertes Holzgeſchränke, während die darunter liegenden Wohngeſchoſſe maſſiv aus Steinen hergeſtellt ſind, die aber gerade in

Digitized by Google

dieſen Geſchränken und mit ihren Galerien Reminiſzenzen einer vorhergegangenen antikiſierenden Holzarchitektur tragen; ſie zeigen uns den Verzicht auf eine Fachwerkkonſtruktion von Grund aus, in ſehr beſtimmt ausgeſprochener Weiſe. Möglich und wahrſcheinlich, daſs dem ſteinernen Unterbau zur Zeit, als noch gröſsere Holzbeſtände in den Alpengebieten verfügbar waren, ein ſolcher mit ausgemauerten Holzgeſchränken vorausging; ſein Vorhandenſein aber im letzten Jahrtauſend können wir kaum mehr nachweiſen (Anhaltspunkte in Bergamo; ſiehe Fig. 127).

Neben dem Holze drängt ſich den Erdenbewohnern ja auch der Stein als Baumaterial auf; in den Geröllen und Geſchieben der Bergabhänge bot er ſich den Leuten in gewiſſem Sinne bereits bearbeitet dar, ſo daſs man ſich wohl ſchon in früher Zeit der gemiſchten Bauweiſe hier bediente. Dabei war man gezwungen, das nicht immer muſtergültig hergeſtellte Steingemäuer, das aber trotzdem gegen Wind und Wetter gröſseren Widerſtand leiſtete, durch vorſpringende Holzdächer zu ſchützen, durch welche man auch rings um das Haus gegen Regen und Schnee geſicherte Umgänge und Lagerplätze gewann.

Fig. 50.

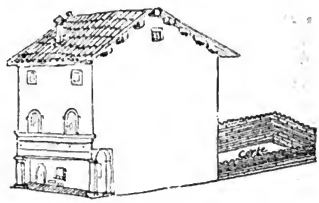
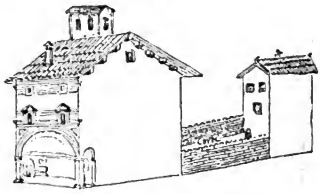


Fig. 51.



Kolonnenhäuſer zu Bologna[31]).

Wo anderwärts ähnliche Vorbedingungen von der Natur geſchaffen ſind, ſehen wir beim Bauen verwandte Vorgänge. In den *Bocche di Cattaro* und in ganz Montenegro bietet das baumloſe Karſtgebirge faſt nur Steine; Holzbeſtände und Fruchtfelder ſind dunn geſät, weshalb auch dort die Einwohner bei ihren Hütten zum Steinbau greifen und das koſtbare Holz und Stroh nur als Deckmaterial verwenden. Steinhäuſer mit Holz- und Strohdächern ſind alſo keine baulichen Abſonderlichkeiten. Das alte Kulturland Italien, nie entvölkert, aber um ſo mehr den Stürmen des Krieges und den Einfällen der Barbaren ausgeſetzt, welche mit ſeinen Holzbeſtänden aufräumten, deren ſachgemäſse Erneuerung bei den unruhigen Zeiten ausgeſchloſſen war, wird wohl ſchon früher gezwungen geweſen ſein, haushälteriſch mit den noch vorhandenen umzugehen, wodurch ſchon aus dieſem einen Grunde die Ausbildung einer Holzarchitektur, wie ſie der holzreiche Norden (Deutſchland, Frankreich, England, Skandinavien, Rufsland) aufzuweiſen hat, ausgeſchloſſen erſcheint.

45. Kolonnenhäuſer im *Quattro-* und *Cinquecento* zu Bologna.

Bitten wir die Archive um Aufſchluſs, wo die Wirklichkeit keine gibt, ſo antworten uns wenigſtens dieſe durch Zeichnungen. Solche aus dem italieniſchen Staatsarchiv (*Diſegno dell' Archivio di Stato*) zeigen uns, welches Ausſehen die Bauern-

[31]) Fakſ.-Repr. nach: Malaguzzi Valeri, F. *L'architettura di Bologna nel rinascimento.* Bologna 1899. S. 149 u. Fig. 52, 53.

Digitized by Google

häuſer (*Caſa colonica*) bei Bologna im *Quattro-* und *Cinquecento* (XV. und XVI. Jahrhundert) hatten. Wir ſehen auch in dieſer früheſten Zeit der Renaiſſance nur Steinbauten mit Holzdachſtühlen und Ziegeldächern, aber keine kunſtreich gefügten Riegelfache am Aeuſseren (Fig. 50 u. 51[31]). Man vergleiche in dieſem Sinne auch die beiden Bauernhäuſer in Fig. 52 u. 53 von *San Gimignano* und *Parreno* aus älterer Zeit.

Fig. 52.

Bauernhaus zu *San Gimignano*.

46. Holzſparrengeſimſe.

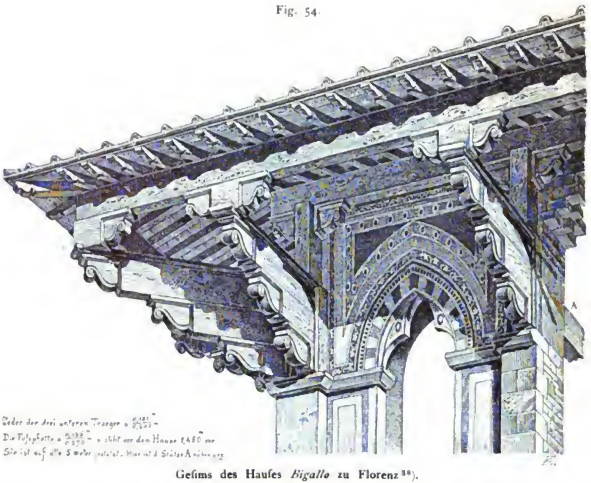
In den Städten bilden bei mittelalterlichen und Frührenaiſſancebauten Konſolengeſimſe und Mauerzinnen den Abſchluſs der Gebäude nach oben, und erſt als dieſe fielen, trat das weitausladende antike Pfettendach mit überhängenden Sparren wieder in ſeine alten Rechte. Nur dieſer Teil der Holzkonſtruktion konnte Gegenſtand einer künſtleriſchen Behandlung ſein und werden, und auf dieſen beſchränkte ſich auch die italieniſche Renaiſſance, da ſie mit niedrigen, überſetzten Fachwerkwänden aus hölzernen Ständern, Schwellen und Pfetten, ſowie einem Spiel von Andreaskreuzen, geraden und gebogenen Riegeln zwiſchen dieſen, mit dünnem Füllmauerwerk ausgeſetzt, baukünſtleriſch nicht rechnen konnte und wohl auch nicht wollte. Es iſt und bleibt dies eine bäueriſche Weiſe, auch wenn in ihr unbeſtrittene Reize liegen, die heute noch ſo aufregend wirken, daſs ſie den modernſten Architekten zu ihrer Uebertragung auf den ſtädtiſchen, monumental ſein ſollenden Wohnhausbau verführen.

Fig. 53.

Bauernhaus zu *Parreno*.

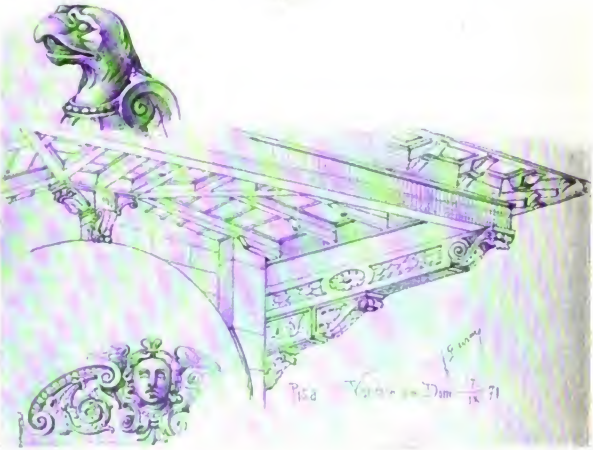
Digitized by Google

Fig. 54.



Gefims des Hauſes *Bigallo* zu Florenz[38]).

Fig. 55.

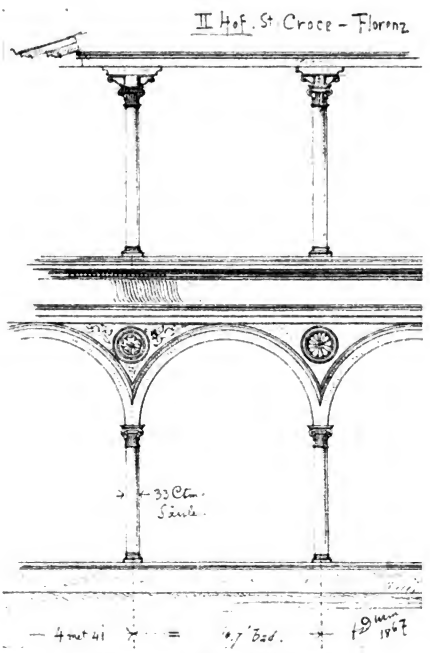


Vordach über einer Eingangstür des Domes zu Piſa.

Digitized by Google

Den Abſchluſs der Faſſadenmauern mit einem durch die Dachkonſtruktion hervorgerufenen Holzgeſimſe weiſt der frühchriſtliche Stil, die Protorenaiſſance und dann der Uebergangsſtil auf, wovon das Dachwerk des fog. *Bigallo* in Florenz (von *Orcagna*, 1380?) das reizvollſte Beiſpiel abgibt (Fig. 54) und zuletzt bis in die

Fig. 56.



Vom Hof der Kirche *Santa Croce* Florenz.

Hochrenaiſſance hineinreichend, zeugen dafür die Paläſte der Piſaner und Florentiner. Wie dieſe bis zu 2 m ausladenden Prachtgeſimſe konſtruktiv und künſtleriſch behandelt wurden, davon gibt eine Zeichnung *Sandro Boticelli*'s (1437—1515) Aufſchluſs, die im unten genannten Werk [33]) veröffentlicht iſt.

In ſchöner und charakteriſtiſcher Weiſe iſt eine reine Holzkonſtruktion,

[32]) Nach: Gladbach, E. Vorlegeblätter zur Bauconſtructionslehre. Zürich 1868

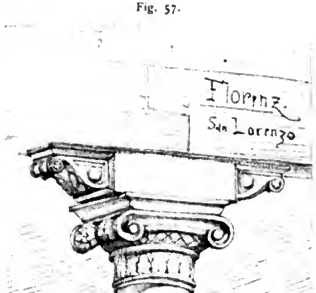
[33]) Muntz, E. *La renaiſſance en Italie et en France.* Paris 1885 S. 388.

Digitized by Google

ein Vordach über einer Eingangstür am Dom in Pisa ausgeführt, welches ganz besonders zeigt, wie die gute Zeit der Renaissance auch bei diesen Holzarbeiten, was gesunde Konstruktion und Formengebung anbelangt, guten Geschmack und Schönheitssinn walten liefs (Fig. 55). Als weitere Beispiele, wo mit dem gleichen konstruktiven Geschick bei schönen, charakteristischen Formen gearbeitet wurde, sei der mit dem Mediceerwappen geschmückte, gedeckte Balkon gegenüber den Hallen des *Mercato nuovo* in Florenz angeführt, ferner die reizenden, durch Steinsäulen abgestützten Holzgesimse in den Obergeschossen der Kreuzgänge (Klosterhöfe) von *San Lorenzo*, *Santa Croce*, der *Badia* u. a. in Florenz (Fig. 56 bis 58), und schliefslich die mächtigen, gut geschnittenen Holzgesimse der Uffizien, des *Palazzo Guadagni* und vieler anderer Bauwerke in Florenz und Pisa (Fig. 59).

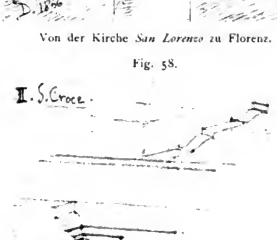
Wie sich die Renaissance in Italien bei der Anlage hölzerner Schutzdächer über Einfahrten in Einfriedigungsmauern half, davon gibt ein in der Nähe der *Certosa* bei Florenz ausgeführter Torweg in seiner Anordnung an das antike Vordach von Puteoli erinnernd, dessen Ausführungsvorschriften uns erhalten geblieben sind, ein Beispiel[34]).

Fig. 57.



Von der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

Fig. 58.



Von der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

7. Kapitel.

Gewölbe und Holzdecken.

47. Gewölbe.

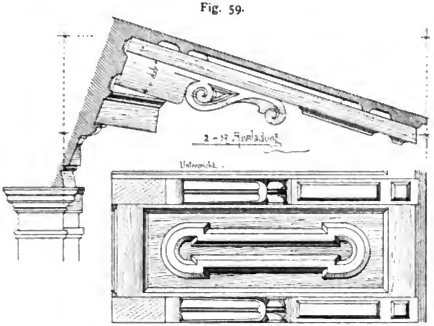
Horizontal lagernde schlichte Holz- und Steinbalkendecken, oder durch winkelrecht sich kreuzende Hölzer entstandene oder auch aus Steinplatten gemeifselte sog. Kassettendecken, mäfsig und weit gesprengte, gewölbte Decken über allen möglichen Grundrifsformen, in allen möglichen Höhen und in der verschiedensten Ge-

[34]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 280, S. 205) dieses »Handbuches«.

Digitized by Google

ſtaltung, aus Quadern mit und ohne Mörtel hergeſtellt, aus Backſteinen, aus Gufsmauerwerk oder aus einer Kombination der genannten Materialien ausgeführt, Maſſivdecken aus Eiſen und Tonplatten *(Vitruv)*, ſcheinbar gewölbte Decken aus Zypreſſenlatten mit Stukk überzogen *(Vitruv)* kannten das Altertum und das Mittelalter, wobei aber das letztere nicht eine Art von konſtruktiv neu gedachten Gewölben gebar, deren Geſetze Römer und Byzantiner nicht ſchon erkannt oder tatſächlich zur Ausführung gebracht hätten. Ausgenommen bleibt dabei nur das ſpätgotiſche Netzgewölbe, bei dem die Rippen unter die durchgehenden Gewölbeflächen gekleiſtert ſind, die oft 20 bis 30 cm unter dieſen hängen (Münſter auf der Reichenau in Mittelzell u. a. O.[35]), je nach der Beſchaffenheit der Ausführung.

Fig. 59.



Sparrengeſimſe an den Uffizien zu Florenz.

Von allem nahm die Renaiſſance etwas auf; die beſten Lehren zog ſie aber aus den Schöpfungen des oſtrömiſchen Reiches, den Kuppeln auf Pendentifs, die weittragendſte Errungenſchaft dieſer größten Techniker der alten Welt! Sie ſetzte jene Kuppeln mit anderen Gewölbeformen zu neuen Gebilden zuſammen (*Santa Giuſtina* in Padua, Fig. 60), erhob den lichtbringenden, fäulengeſchmückten zylindriſchen Tambour auf die Pendentifs und ſetzte darauf erſt die hochgeführte Halbkuppel oder überhöhte Kuppel, die ſie mit einer Laterne krönte — Anordnungen, welche die Byzantiner, ſoviel man aus den überkommenen Monumenten erſehen kann, nur im kleinen löſten (Fig. 61: *Andrea della Valle* in Rom).

48. Fächergewölbe.

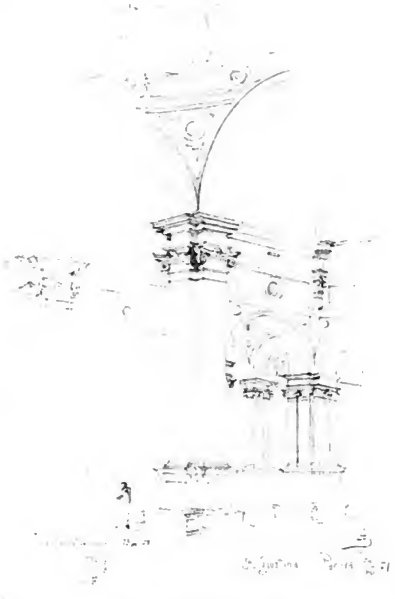
Die durch profilierte Rippen geteilten Fächer-, Schirm- oder Melonengewölbe (*Pazzi*-Kapelle in Fig. 62, Sakriſtei von *San Spirito* über einem Achteckraum in Fig. 63, *Maria delle Carceri* in Prato, Sakriſtei von *San Lorenzo* zu Florenz in Fig. 64) ſind ebenfalls auf byzantiniſche Einflüſſe zurückzuführen.

Bei den antiken Kuppeln waren Gewölbe und Dach eines; was im Inneren angenommen war, iſt auch für das Aeuſsere maſsgebend geweſen; an der einmal angenommenen Form konnte nichts mehr geändert werden, es ſei denn, daſs das Gewölbe aus ſtatiſchen Gründen von aufsen zum Teil unſichtbar gemacht, d. h. durch lotrecht aufſteigendes Mauerwerk verdeckt wurde. Anknüpfend an dieſe Ausnahme von der Regel verfuhr die Protorenaiſſance beim Florentiner *Battiſtero*, und die oberitalieniſchen Baumeiſter verfolgten ſpäter den gleichen Grundgedanken,

[35]) Weiteres hierüber unter D, Kap. 31, ferner in hiſtoriſcher und techniſcher Beziehung die vortrefflichen Werke von A. Choisy: *L'art de bâtir chez les Romains* und *L'art de bâtir chez les Byzantins* (Paris 1883) — wie auch vom gleichen Autor: *Hiſtoire de l'architecture* (Bd. I u. II, Paris 1889) mit ihren eigenartigen, intereſſant dargeſtellten Zeichnungen — endlich Teil II, Bd. 2 (S. 161—203) dieſes »Handbuches«.

Digitized by Google

Fig. 60.



Von der Kirche *Santa Giuſtina* zu Padua.

Fig. 61.

Von der Kirche *Andrea della Valle* zu Rom.

Digitized by Google

gingen aber infofern noch weiter, als fie das Gewölbe von aufsen unter einem Zelt- oder Kegeldach verfchwinden liefsen (Fig. 65: Schnitt durch das *Battiftero* in Florenz). Diefer Löfung fteht eine andere gegenüber, bei der die hochgeführte Mauer in eine Bogenftellung aufgelöft wird, von der aus fich Gewölbchen auf die fichtbar hervortretende äufsere Kuppelfläche, den Bogenöffnungen entfprechend, aufletzen und fo ein reizend fchönes Motiv abgeben (vergl. die Tafel bei S. 48: Apfidenkuppel der *Certofa* bei Pavia).

Fig. 62.

Von der *Pazzi*-Kapelle zu Florenz.

49. Doppelkuppeln.

Die gröfste Tat der Renaiffance in konftruktiver Beziehung, geftützt auf die genannte Vorftufe — das *Battiftero* — war die erftmalige Ausführung einer Doppelkuppel oder zweifchaligen Kuppel, bei der zunächft die Form der äufseren Kuppelfchale von der inneren noch nicht viel in der Umrifslinie abwich.

»*Facciafi un altra cupola di fuori fopra queſta, per confervarla dallo umido, e perchè la torni più magnifica e gonfiata . . .*« — dann mache man über diefer eine andere Kuppel, um die innere vor Feuchtigkeit zu fchützen, und weil fie fo viel prächtiger und aufgeblähter, d. h. fchwellender in der Form erfcheint [86] — führt Meifter *Filippo* in feinem Baubefehl aus. Ein praktifcher und ein äfthetifcher Zweck, um die innere Kuppel vor Näffe zu bewahren und um ihr von aufsen ein bedeutenderes Ausfehen zu geben, war es, was zur Ausführung diefer Art von Kuppelwölbung trieb — wohl aber auch die Unmöglichkeit, eine maffive Kuppel in der gegebenen Starke des Unterbaues ohne Zurücktreppung der Aufsenmauern auszuführen. Eine Anordnung wie am Pantheon unter Durchführung

[86] Vergl.: Durm, J. Zwei Grofsconftructionen der italienifchen Renaiffance. Berlin 1887.

Digitized by Google

einer Gewölbſtärke, die geringer iſt als diejenige der tragenden Mauern, mit einer nach aufsen ausgleichenden Abtreppung am Fufse der Kuppel hätte ſicher ein glückliches Bild nicht gegeben.

Neu und ingeniös iſt und bleibt der Gedanke, ſeine techniſche Ausführung dürfte aber weniger originell mit Bezug auf die vorausgegangene Ausführung der Kuppel des *Battiſtero* erſcheinen, beſonders wenn man erwägt, dafs dort ſchon die Scheitelbelaſtung durch eine Laterne ausgeführt iſt (Fig. 65). Antik bleibt aber die Abſicht, die Kuppel ſelbſt wieder als Dachform ſprechen zu laſſen.

Fig. 63.

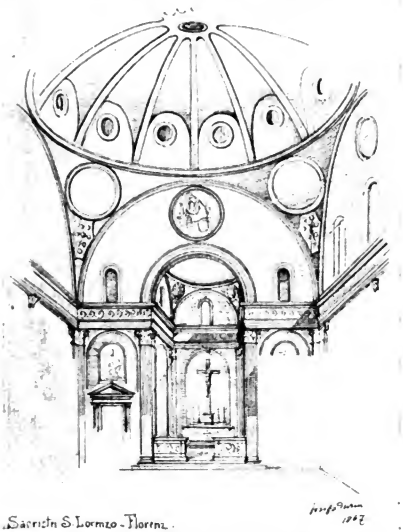
Vom Inneren der Sakriſtei der Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Die beiden Gewölbeſchalen ſind ungleich dick, die äufsere Schutzkuppel nur $^1/_3$ ſo ſtark als die innere Raumkuppel und durch acht Eckſporen (Fig. 66, ſowie 67 *a*, *b* u. *d*), deren Kämme nach aufsen ſichtbar hervortreten, ſowie durch zwei Zwiſchenſporen in jedem der acht Felder des Kloſtergewölbes miteinander verbunden, wodurch die Schalen beſſer verſteift und ſtabiler werden. Der Höhe nach ſind die Sporen durch 9 Bogen verſpannt (Fig. 66), während die Eckſporen unter ſich nochmals durch einen ſchweren, an den Verbindungsſtellen mit Eiſenbändern zuſammengehaltenen Holzring umfafst ſind, der wohl eine Deformation der Kuppel verhindern ſollte. Ein ähnlicher Holzring iſt auch ſchon am *Battiſtero* eingelegt worden, nur iſt er dort höher hinauf gelegt worden; auch ſind bei jenem die Gewölbe aus Bruchſteinen und nicht, wie bei der Domkuppel, aus Backſteinen ausgeführt.

Digitized by Google

Eine weitere Verſpannung der beiden Kuppeln bilden die zwei maſſiven Umgänge, von denen der obere aus Steinbalken mit übergelegten Steinplatten ausgeführt iſt. Ob bei der inneren über 2 m dicken Raumkuppel eine beſondere Verbandſchichtung eingehalten wurde, iſt bei den Putzlagen auf der Aufsen- und Innenſeite derſelben im ganzen ſchwer zu ſagen; doch zeigen die in der Domfabrik noch erhaltenen Holzformen für die Backſteine, daſs neben den Normalſteinen verſchiedene Arten und Gröſsen zur Anwendung kamen, und hiernach darf wohl angenommen werden, daſs bei den Wiederkehren (Graten) Binder verwendet wurden, die zwei gegeneinander ſtoſsende Wölbeflächen zugleich faſsten. Dann muſs noch geſagt werden, daſs das Backſteingemäuer, beſonders bei den Zungen und Sporen, vielfach von Macignoquadern (Sandſteinquadern) durchſchoſſen iſt.

Fig. 64.



Sakriſtia S. Lorenzo - Florenz.

Vom Inneren der Sakriſtei der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

In dem unten genannten groſsen Werke[37]) iſt das »Schema der Stichbogen (d. i. der Verſpannungsbogen der Eckſporen nach den zunächſt liegenden Mittelſporen) beim Scheitel« und das »Schema der treppenförmigen Verzahnung« angegeben und dabei erläuternd geſagt, daſs die beiden Abbildungen, von denen die eine in Fig. 67*b* wiedergegeben iſt, das Schema der Mauerung der Stichbogen und der Wölbefläche des äuſseren und inneren Kuppelgewölbes zeigen. Dazu wird weiter geſagt: Die Lagerfugen der Gewölbe liefen nach dem Mittelpunkte des entſprechenden Bogens; aber die einzelnen Mauerſchichten ſeien nicht horizontal, ſondern in einer treppenförmigen Verzahnung, oder, wie man ſonſt zu ſagen pflegt, ſchwalbenſchwanz- oder ährenförmig geſchichtet *(Opus ſpicatum)*, oder wie *Fontana* ſich bei der Beſchreibung der Wölbung von *St. Peter* ausdrückt »*à guiſa di ſpinapesce*« (fiſchgrätenförmig) gemauert. Zu dieſem Vorgange ſeien zweierlei Formate der Steine verwendet worden, und mit den zuletzt angeführten ſeien wohl jene gemeint,

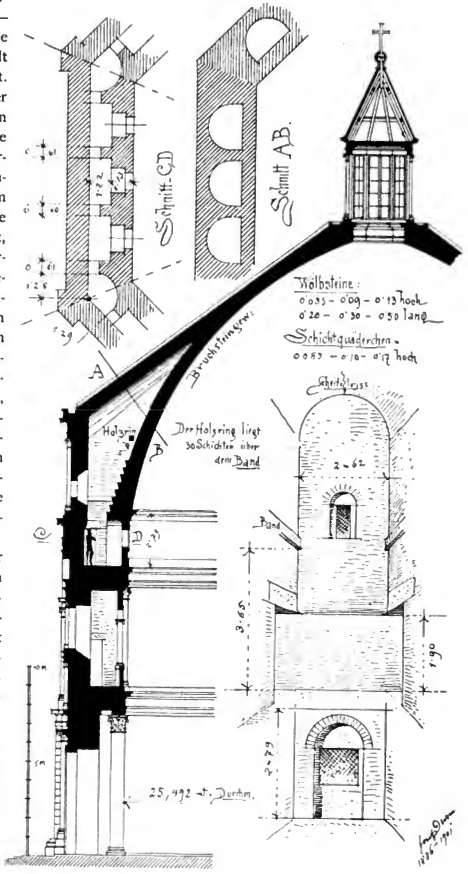
[37]) Stegmann, C. v. Die Architektur der Renaiſſance in Toscana etc. München 1896. (S. 44 des Textes, Fig. 7 u. 8.)

Digitized by Google

welche *Brunellesco* in feinen Bauvorfchriften angibt — eine Anficht, die nicht gerade geteilt zu werden braucht. Ich verftehe darunter die hakenförmigen Steine, für welche das Modell noch vorhanden ift. Für anderes, was in dem genannten Werke noch entwickelt ift, fehlt mir das Verftändnis, und angefichts des Umftandes, dafs die beiden Kuppelfchalen noch intakt, verputzt, bemalt und mit Ziegeln abgedeckt find, möchte ich überhaupt die Möglichkeit beftreiten, ein abfchliefsendes Urteil über die Lage der Steine im ganzen zu fällen.

An Stelle diefer fehr zweifelhaften Angaben, nach welchen fifchgrätenförmiges Mauerwerk mit gerade geführtem in wenig verfprechender Weife wechfelt und wo zwifchen beide noch Steinbinder eingefchoben find, macht *Choify* in feiner »Gefchichte der Architektur« [38]) eine andere Angabe, indem er ausführt: Die Kup-

Fig. 65.

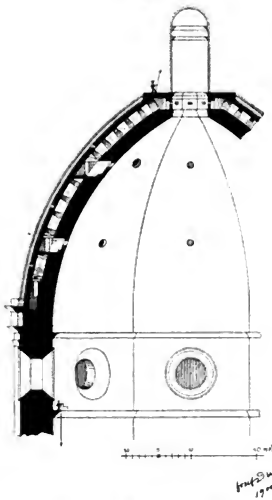


Lotrechter Schnitt durch das *Battiftero* zu Florenz.

[38]) Bd. II, S. 616–617.

Digitized by Google

Fig. 66.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *Santa Maria dei Fiori* zu Florenz.

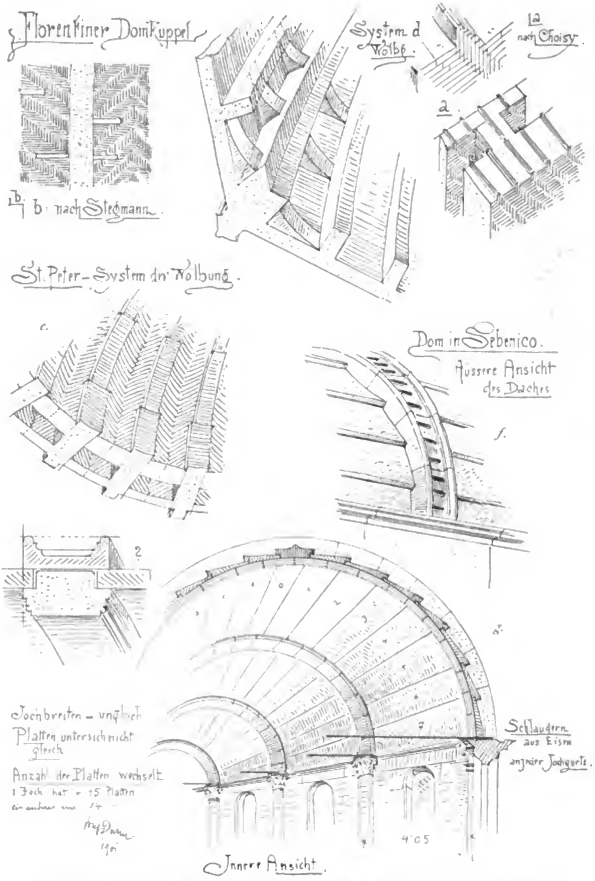
pel ſei verhältnismäſsig leicht; vermöge der Art der Verbindung der beiden Schalen gewänne ſie aber beinahe die Feſtigkeit einer maſſiven; ihre Materie ſei da angehäuft, wo ſie arbeitet; die gewählte Form begünſtige in vermehrter Weiſe eine Ausführung ohne Schalung. Man bemerke eine ungewöhnliche Schichtung der Wölbſteine, welche die Ausführung ohne Schalung erleichtere, indem die ſonſt koniſch liegenden Steine von ſpiralförmig geführten durchſetzt ſeien (Fig. 67*a* u. *d*), welche die beiden Schalen und die Sporen durchdrängen. Wie ſich *Choiſy* die Sache ausgeführt denkt, zeigen die nach ihm gegebenen Abbildungen. Fiſchgräten- und Spiralſchichtung der Wölbſteine wollen hier erkannt und feſtgeſtellt werden!

Die Inſtruktion *Brunellesco*'s für die Ausführung der Domkuppel hat in den letzten Jahren einige redaktionelle Aenderungen erfahren, die übrigens auf das, was techniſch für uns wertvoll iſt, keine veränderten Geſichtspunkte ergeben. Ich laſſe ſie hier folgen. Die redigierten Stellen ſind dabei unterſtrichen:

1. *Imprima la cupola da lato dentro e volta a miſura del quinto acuto, neglangoli (negl'a.). Ed e groſſa nella moſſa da pié braccia tre e quarti tre. E piramidalmente ſegue ſiché nella fine congiunta nell' occhio di ſopra rimane groſſa br. 2½.*
2. *Faſſi una altra cupula die fuori ſopra queſta per conſervalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e groſſa nella ſua moſſa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in fino al' occhio di ſopra rimane braccia ½.*
3. *Il vano, che rimane tra l'una cupula e l'altra ſi e dappie br. 2 nel quale vano ſi mectono le ſcale per potere cerchare tucto tra l'una cupola e l'altra; et finiſce il decto vano al' occhio di ſopra braccia 2½.*
4. *Sono facti 24 ſproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie; ciaſcuno ſprone deglangoli (degl'a.) e groſſo da pie braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciaſcuna faccia ſi e due ſproni, ciaſcuno groſſo dappie braccia 4, e legano inſieme le decte due volte, e piramidalmente murati infino alla ſomita dell' occhio per iguale proporzioni(e).*
5. *I decti ventiquattro ſproni, colle decte cupule ſono cinti intorno di ſei cerchi di forti macigni e lu(n)ghi e bene ſprangati die ferro ſtagnato; e di ſopra a decti macigni ſono catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro ſproni. Affi a murare di ſodo nel principio braccia 5¼ per altera, e poi ſeguire li ſproni.*
6. *Il primo e ſecondo cerchio e alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio ſi e alto*

Digitized by Google

Fig. 67 *a* bis *g*.



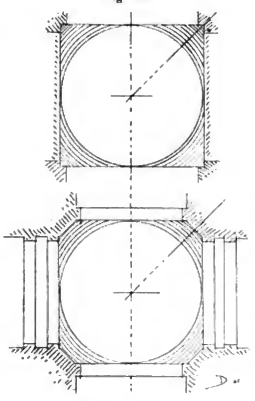
Tonnengewölb- und Kuppelkonstruktionen in Florenz, Rom und Sebenico.

Digitized by Google

braccia 1 1/3, el quinto el fexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè fi è oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverfo, fiche l'una cupola et l'altra fi poſi in fu decti macigni.

7. *E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte ſono volticciule a botti tra l'uno ſprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e ſotto le dette volticciule tra l'uno ſprone el l'altro ſono catene di quercia groſſe, che legano i decti ſproni el in fu decti legni una catena di ferro.*
8. *Gli ſproni ſono murati tucti di macignio e pietra forte e' mantegli overo le faccie delle cupole tutte die pietra forte, legate cogli ſproni per inſino al' alteza di braccia 24, e da indi in fu, fi murera di mactoni o di ſpugna, fecondo fi deliberra per chi allora l'arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.*
9. *Faraſſi uno andito di fuori ſopra gli otto occhi di ſotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di ſotto; o veramente due anditi, l'uno ſopra l'altro, in fu una cornice bene ornata, e l'andito di ſopra fia ſcoperto.*
10. *L'acque della cupola termino in fu una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccie di pietra forte murate ſotto la racta.*
11. *Farannoſi 8 creſte die marmo ſopra glangoli (gl'a.) nella ſuperficie della cupola di fuori, groſſe come fi ricchiede e alte braccia 1 ſopra la cupola, ſcorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di ſopra ficchè braccia 1 fia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murifi pirramidali dalla moſſa inſino alla fine.*
12. *Murifi le cupole nel modo ſopra decto ſanza alcuna armadura, maſſimamente inſino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo farà conſigliato e deliberato per quegli maeſtri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in fu ſecondo farà allora conſigliato, perchè nel murare la praticha inſegnerà quello che ſ'ara a ſeguire*[89]).

Fig. 68.



Kuppel mit Pendentifs.

Riſſe in der Gewölbefläche ſind auch hier mit der Zeit aufgetreten, wobei man übrigens als Urſache die verſchiedenen Erdbeben in Florenz mit in Betracht ziehen wolle.

50 Kuppel von *St Peter* in Rom.

Zeigen ſich hier Beſonderheiten in der Auffaſſung und hauptſächlich in den Einzelheiten der Konſtruktion, die übrigens nicht, wie die Ausführung den Bauinſtruktionen gegenüber es zeigt, fertig mit einem Schlage dem Gehirne *Brunellesco*'s entſprungen ſind und ohne Beiſpiel daſtehen, ſo ſehen wir bei der zweiten Groſskonſtruktion, der St. Peters-Kuppel in Rom, nur einen Fortſchritt in formaler, nicht aber in techniſcher Beziehung, trotz ihres um über 100 Jahre ſpäteren Auftretens.

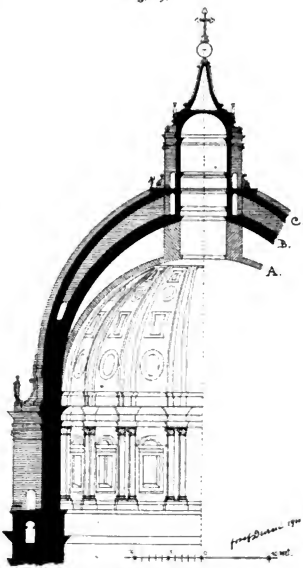
Die Kuppel erhebt ſich über achteckigem Unterbau von ungleich groſsen Seiten, durch welche Anlage ein Teil der Pendentifs noch durch aufgehendes Mauerwerk unterſtützt wird; letztere ſind zwiſchen vier mächtigen Pfeilern, die durch Rundbogen untereinander verbunden ſind, eingeſpannt und bereiten die Auf-

[89]) Auszug aus: Repertorium der Kunſtwiſſenſchaft, Bd. XXI (1898), Heft 4, S. 259—261. — Die deutſche Ueberſetzung findet ſich in: Durm, J. Zwei Groſsconſtructionen der italieniſchen Renaiſſance. Berlin 1887.

Digitized by Google

nahme des kreisrunden Tambours vor, auf dem die gleichfalls kreisrunde Kuppel ruht (Fig. 68). Die Bogen ſind dabei vollſtändig frei und nicht, wie bei *Agia Sofia*, auf zwei Seiten durch Bogenſtellungen und Mauern ausgefullt; die Pendentifs bilden reine ſphäriſche Dreiecke. Wie bei der Sophienkirche in Konſtantinopel iſt die Kuppel in tragende Rippen und dazwiſchen geſpannte Felder zerlegt nach echt römiſchem Prinzip; aber ſie iſt nach dem Vorgange in Florenz zweiſchalig ausgeführt.

Fig. 69.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der St. Peterskirche zu Rom.

Urſprünglich im Inneren genau halbkugelförmig geplant, wurde dieſe Form bei der Ausführung verlaſſen und aus konſtruktiven Gründen ſpitzbogenförmig wie aufsen ausgeführt, wobei aber die beiden Schalen nicht parallel miteinander laufende Kurven zeigen, indem die äufsere ſteiler als die innere geführt iſt. Die ſtatiſchen Gründe für die Form der Kurve waren durch die Anordnung der Laterne und die Belaſtung des Gewölbes im Scheitel die gleichen wie in Florenz. Im grofsen Holzmodell *Michelangelo*'s ſind die verſchiedenen Wölbungen übereinander angegeben; die innerſte wurde bei der Ausführung unterdrückt. (Siehe Fig. 69 und die ausfuhrlichen Angaben über die Geſchichte und die Art der Ausfuhrung in der in Fufsnote 31 [S. 65] angezogenen Schrift des Verf.)

Die durch beide Schalen hindurchgehenden, tragenden Rippen ſtehen innen und aufsen über jene vor; ſie nehmen die Laſt des »*à guiſa di ſpinapesce*« ausgeführten, zwiſchengeſpannten Gewölbemauerwerkes auf (Fig. 67 *e*). *Michelangelo* gab ſchon in ſeinem Modell ſowohl im Tambour eine Eiſenverankerung an, als auch in der Kuppel ſelbſt ſtarke Eiſenringe[40]. Die Ringe erhielten in ſpäterer Zeit, da die urſprünglichen zerriſſen waren, eine Vermehrung, ſo daſs jetzt im ganzen 5 Eiſenringe zu zählen ſind, die in den Jahren 1743, 1744 und 1748 umgelegt wurden. Die Aufsenflächen der Schutzkuppel ſind mit Blei abgedeckt; die Innenſeite der Raumkuppel ſchmücken koſtbare Moſaiken. Beide Kuppeln ſind im Mauerwerk vom Kämpfer aus auf ein Drittel ihrer Höhe als ein Ganzes hergeſtellt und trennen ſich erſt von da ab in eine äufsere dünnere und eine innere dicke Schale.

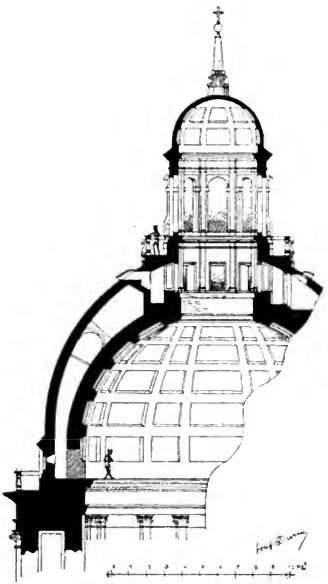
[40] Vergl. die angezogene Schrift des Verf (Taf. IV), wo auch die nach der Ausführung entſtandenen Abtrennungen verzeichnet ſind.

Digitized by Google

Eine Nachbildung im kleineren Maſsſtabe hat dieſes Werk des groſsen Florentiners in der Kirche *Santa Maria di Carignano* in Genua durch den Peruginer *Gian Galeazzo Alessi* erfahren, wobei übrigens die Halbkugel im Inneren feſtgehalten wurde, während die Schutzkuppel etwas überhöht ausgeführt iſt. Beide Kuppeln beginnen vom Kämpfer an getrennt und ſind jede für ſich aus Backſteinen gemauert; ſie tragen über einer groſsen Scheitelöffnung eine entſprechend groſse Laterne.

51. *Santa Maria di Carignano* in Genua.

Fig. 70.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *Santa Maria di Carignano* zu Genua.

Die Art ihrer Ausführung iſt eine andere. Die innere iſt eine römiſche Kaſſettenkuppel, die äuſsere vollſtändig rippenlos und in keiner Verbindung mit der erſteren durchgeführt, wenn man nicht die überwölbten Doppelſchneckentreppen, die zwiſchen den beiden Schalen einmal nach der Laterne empor und dann wieder herab nach dem inneren Hauptgeſimſe führen, als Verſteifung beider Schalen anſehen will (vergl. Fig. 70 und die gröſsere Veröffentlichung dieſer Kuppelkonſtruktion in der unten genannten Zeitſchrift [41]). Regellos angeordnet ſind im Raume zwiſchen den beiden Kuppeln hie und da Verſpannungsbogen; von einer Umgürtung mit Eiſen iſt dagegen nichts zu ſehen. Von nachteiligen Folgen iſt nur ein gröſserer durchgehender Riſs vom Scheitel nach einem der Stützpfeiler hin zu verzeichnen. Die äuſsere Schutzkuppel iſt mit halbkreisförmigen Schieferplatten, in Mörtel gedruckt, gedeckt, die innere kaſſettierte Raumkuppel verputzt und weiſs getüncht.

52. *Santa Maria dell' Umiltà* in Piſtoja.

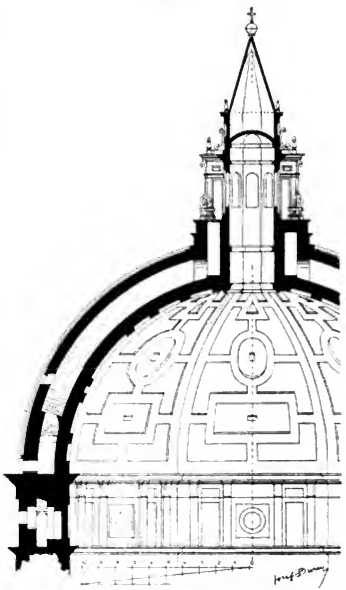
Ein weiteres Beiſpiel einer gröſseren Doppelkuppel im Sinne der Florentiner iſt die von *Vittorio Vittoni* begonnene und von *Vasari* vollendete der *Santa Maria dell' Umiltà* in Piſtoja. Hier iſt die Halbkugelform im Inneren und Aeuſseren durchgeführt; die Sporen an den acht Ecken kehren wieder; auch die Zungen treten in etwas verkümmerter Weiſe auf; die Scheitelbelaſtung der Backſteingewölbe durch eine Laterne iſt zu ſchauen; die acht äuſseren Kämme ſind aus profilierten Werkſtücken hergeſtellt, die Wölbeflächen im Aeuſseren mit roten Plattenziegeln, genau wie in Florenz, abgedeckt.

[41]) Zeitſchr. f. Bauw. 1902, S. 162 bis 179 u. Taf. V, VI.

Digitized by Google

Ein Unſtern aber waltete über dieſem Bau, den der erſte Baumeiſter ohne Gewölbe hinterlaſſen mufste und den *Vafari* »zur Ehre Gottes und zu ſeinem eigenen Ruhme« mit der Kuppel verſehen ſollte und auch wirklich verſah. Die ſteinerne Laterne iſt ohne Frage hübſch, fogar ſehr hubſch in der Gröſse und Form erſonnen und auch ausgeführt, aber für die gewählte Form der Wölbung eine zu ſchwere Scheitellaſt, die ſich auch in nachteiliger Weiſe äufserte, ſo daſs der Piſtojeſer Stadtarchitekt *Lafri* das Abtragen derſelben einleiten wollte. Man begnügte ſich aber mit einer Umgürtung von Eiſenſtäben, die auf den Dachflächen der Kuppel in fünf Reihen übereinander ſichtbar aufgelegt ſind, und — einige Riſſe ausgenommen — ſteht ſie heute nach Ablauf von bald 400 Jahren immer noch, die Stadtſilhouette beherrſchend, da. (Vergl. Fig. 71 und die in Fufsnote 41 angezogene Abhandlung des Verf.)

Fig. 71.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *Santa Maria dell' Umiltà* zu Piſtoja.

Man hat aus dieſen Vorkommniſſen die Renaiſſancemeiſter für ſchlechte Konſtrukteure erklären wollen. Alsdann ſind es die Architekten anderer Bauweiſen auch; denn ich kenne keine gröſsere und auch kleinere Gewölbekonſtruktion in der Baukunſt, die ſolche Mängel nicht trüge. Die mittelalterlichen Dome in Italien, diejenigen in Deutſchland von Baſel bis zum Niederrhein ſind nicht frei davon. Die Gründe für dieſe Erſcheinungen laſſen ſich feſtſtellen, aber nicht immer aus der Welt ſchaffen, beſonders wenn man erwägt, daſs die Gewölbe einerſeits auf Mörtelmauerwerk, anderſeits auf Monolithen oder Quaderſchichtungen mit wenigen Fugen ruhen. *De Saulcy* fuhrt in ſeinem Buche über Jeruſalem ein arabiſches Sprichwort an: »*La voute ne dort jamais!*« —

53. Ausbildung der Pendentifs.

Eigenartig ſind wieder die verſchiedenen Arten der Ausbildung und Auszierung der Pendentifs und der anſtofsenden Bogen bei ſolchen Kuppelgewölben, die auf einen Tambour gehoben oder unmittelbar auf die Pendentifs aufgeſetzt ſind.

Das Motiv von *St. Peter* in das Kleine übertragen finden wir in reizender Weiſe in der Chigi-Kapelle in *Maria del Popolo* in Rom (Fig. 72) und in der gleichen Kirche

Digitized by Google

Fig. 72.

Fig. 73.

Fig. 74.

Ausbildungen von Pendentifs.

Digitized by Google

Fig. 75.

Fig. 76.

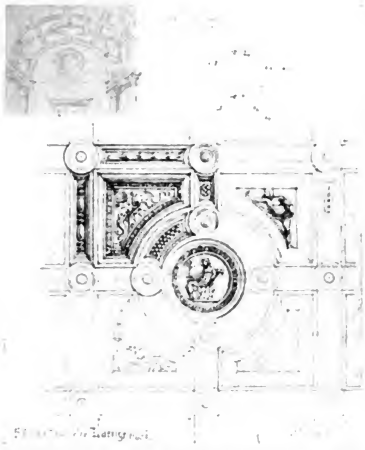
Fig. 77.

Ausbildungen von Pendentifs.

Digitized by Google

eine einfachſte Löſung, wo das ſphäriſche Dreieck mit bunten Marmorplatten ausgelegt iſt (Fig. 73), eine andere einfache in der Kapelle des *P. Clemens* im Lateran, wo Stuckfiguren den Zwickel ausfullen (Fig. 74), und wieder zwei andere, prächtig den Verhältniſſen angepaſste in *Maria maggiore* in Rom, mit Hermen, welche Medaillons tragen, oder mit freiſtehenden Engelfiguren, welche auf dem Kämpfergeſimſe vor dem Ausgangspunkt der Pendentifs ſtehen (Fig. 75 u. 76). Und wieder iſt in *Maria del Popolo*, wo die Vierungskuppel achteckig ausgefuhrt iſt und die Pendentifs durch Vorkragung gebildet und oben horizontal abgeglichen ſind, eine weitere Löſung gegeben (Fig. 77). Nirgends iſt dieſe reiche Kunſt in Verlegenheit, und das Neue, Eigenartige ſprudelt nur ſo heraus, und wo der konſtruktive Grundgedanke ein gefunder iſt, da iſt auch die Dekoration als eine ebenbürtige zu verzeichnen!

Fig. 78.



Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwiſchen Sakriſtei und Kirche *San Spirito* zu Florenz.

54. Kreuzgewölbe.

Bei Anwendung von Kreuzgewölben nimmt die Renaiſſance meiſt das römiſche, rippenloſe auf und mit beſonderer Vorliebe dasjenige, bei welchem die Grate nach dem Scheitel zu ganz verſchwinden. Mit ganz wenigen Ausnahmen lehnt ſie das Gewölbe mit vortretenden profilierten Rippen, Schlufsſteinen und ſtarken Bufungen der Felder entſchieden ab, um bei feiner Ausſchmückung möglichſt frei verfahren zu können.

Wo die Renaiſſance das Kreuzgewölbe mit Rippen verwendet, verfährt ſie bei feiner Ausſchmückung in der gleichen Weiſe wie die Gotik. Bandornamente begleiten die Rippen; die Dreiecksfelder erhalten Medaillons mit Figuren, die Zwickel Grotteskornamente.

Bei den rippenloſen Kreuzgewölben treten als Dekorationsmittel Stuckierung und Malerei oder beide miteinander verbunden auf. Reizende Ausführungen dieſer Art — in antikem Sinne mit Stuck und Malerei — finden ſich in einer der linken Seitenkapellen von *Maria ſopra Minerva*, ſowie in der *Loggia* des *Palazzo Doria* in Genua, und als ſchönſte Beiſpiele freier Dekorationen mögen die Decken in Form von Kreuzgewölben in der *Villa Madama* bei Rom, von *Giovanni da Udine*, gelten.

55. Tonnengewölbe.

Tonnengewölbe finden wir in antiker Weiſe und in allen jener Zeit eigenen Muſtern eingeteilt, kaſſettiert oder durch Gurten gegliedert, dann mit Stuck und Malerei bedeckt (*Scala d'oro* im Dogenpalaſt, Vorhalle von *St. Peter* in Rom u. ſ. w.),

Digitized by Google

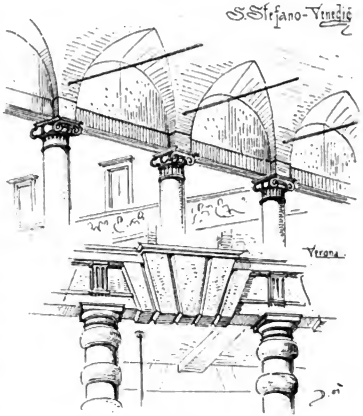
meiſt unter Zuhilfenahme reicher Vergoldung. Eine der reizvollſten Dekorationen dieſer Art iſt am Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwiſchen Sakriſtei und Kirche *San Spirito* in Florenz (Fig. 78) ausgeführt.

Das Tonnengewölbe mit Stichkappen iſt aber diejenige Gewölbeform, von der die Renaiſſance mit Vorliebe Gebrauch macht. Einmal ſind dieſe Kappen angeordnet, um einen Lichteinfall zu ermöglichen, das andere Mal, um den Schub des Gewölbes auf einzelne Punkte zu verteilen (*San Stefano* in Venedig, Fig. 79).

56. Mulden- und Spiegelgewölbe.

Dann iſt es aber hauptſächlich das Mulden- und Spiegelgewölbe mit und ohne Stichkappen, welches die Renaiſſance in groſsem und kleinem Maſsſtab, in Korridoren (vergl. die Loggien des Vatikans), Veſtibülen (vergl. Genuefer Paläſte), Wohnzimmern, Sälen, Treppenhäuſern, Sakriſteien, Refektorien u. ſ. w. bei ihren Deckenbildungen als Lieblingsmotiv einführt. Hier bringt der Stil ſeine ſämtlichen Dekorationsmittel frei zur Entfaltung; hier boten ſich gebogene Wölbeflächen, ſchwach abgewölbte groſse Deckenfelder und lotrechte Wandfelder dem ſchmückenden Meiſter dar, die er mit groſsen Figurenkompoſitionen, Medaillons und Grotteskornamenten bedecken konnte; hier konnte er mit Stuck und Malerei wirken, feiner überreichen Phantaſie die Zügel ſchieſsen laſſen. Kein anderer Stil der Welt kann etwas von gröſserer Pracht, von ungebundenerem Schalten und Walten in der Dekoration aufweiſen, als es gerade hier die Renaiſſance auf der ſelbſtgeſchaffenen eigenartigen Grundlage getan hat.

Fig. 79.



Von den Kirchen *San Stefano* zu Venedig und *Palazzo Maffei*, jetzt *Trezza*, zu Verona.

Schon die rein ſtruktiven Formen allein wirken in der Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen und Durchdringungen anmutig und werden zu Gebilden höchſten Glanzes erhoben durch Zuhilfenahme der Malerei und Kleinbildhauerei. (Vergl. den Saal in der *Farneſina* in Rom, den Saal im *Palazzo Doria* zu Genua, die Decke der Sixtiniſchen Kapelle und vor allem die köſtliche *Libreria* im Dome zu Siena.)

Auch bei mäſsiger Höhenentwicklung der Räume konnten dieſe Gewölbeformen angewendet werden; leicht wie freiſchwebend erheben ſie ſich über denſelben; man war nicht an eine beſtimmte Höhenlage des Kämpfers gebunden, in jeder möglichen Kurve konnte die Wölbungslinie geführt werden.

Man ſtellte dieſe Gewölbe meiſt aus platt gelegten Ziegeln her und verlieſs ſich dabei auf den guten Mörtel, die gute Ziegelware und die Geſchicklichkeit der Ar-

Digitized by Google

beiter. So ſind z. B. die Zellen im Kloſter von *San Marco* in Florenz mit Tonnen in Korbbogenform überwölbt, die bei einer Spannweite von 3,60 m eine durchweg gleiche Wölbſtärke von nur 6 cm aufweiſen.

Bei gröſseren Spannweiten wurde die maſſive Ausführung meiſt unterlaſſen; man griff dann zu dem von *Vitruv* ſchon erwähnten Mittel der Scheingewölbe aus Holz, konſtruierte die Gewölbe aus Bohlenbogen und verſah dieſe mit einer Bretter- oder Lattenſchalung und einem Rohrputzüberzug.

57. Ringgewölbe.

Gerade und ſteigende Ringgewölbe werden von den Meiſtern der Renaiſſance ebenfalls in den Kreis ihrer Ausführungen gezogen, beſonders an den Unterflächen der groſsen gewendelten Treppenläufe verſchiedener Paläſte, z. B. in Caprarola *Palazzo Barberini* und im Vatikaniſchen Palaſte zu Rom.

Als Beiſpiel einer unterwölbten und überwölbten kleinen Schneckentreppe ſei diejenige in der Doppelkuppel von *Maria di Carignano* erwähnt, wo das ſteigende Ringgewölbe in rein zweckmäſsiger Weiſe ausgeführt worden iſt.

58. Plattengewölbe.

Eine eigenartige Wölbung wird durch die auf Gurtbogen ruhenden Steinplatten, die, von Joch zu Joch reichend, durch Ueberfalzung in Bogenform zuſammengefügt ſind, gebildet.

Dachplatten über Gewölben ſind bekannt — wir finden ſie am Dom in Mailand, an der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und diesſeits der Alpen bei den Münſtern von Straſsburg und Freiburg — aber ſie liegen dort, wie groſse Dachziegel ſich überdeckend, eine ſchiefe Ebene bildend und haben nicht die Form von Gewölbſteinen, die Decke und Dach zu bilden beſtimmt ſind.

Die einzige mir bekannte Ausführung gröſseren Stils dieſer Art iſt von Meiſter *Giorgio Orſini* am Dom in Sebenico geleiſtet worden. Auf einem Syſtem von halbkreisförmigen Gurtbogen, die eine Breite von 0,75 und eine Dicke von 0,60 m haben, liegen je nach der Jochgröſse 2,90 bis 4,05 m lange Steinplatten, halbkreisförmig geſchichtet und ineinander gefügt, aufsen abgetreppt, nach der Innenſeite eine glatte Fläche zeigend und ſo Decke und Dach zugleich bildend. Die Platten haben eine durchſchnittliche Breite von 0,75 m und ſchwanken bei den verſchiedenen Jochen zwiſchen 14 und 15 an der Zahl, während die Gurtbogen aus 13 Keilſteinen hergeſtellt ſind. Letztere ſind innen architravartig durch Abplattungen und Rundſtäbchen profiliert, aufsen durch Wulſte mit zwiſchenliegender tiefer Furche, deren Fläche durch Einkerbungen belebt ſind (Fig. 67 *f*), wobei erklärend geſagt werden mufs, dafs das Auflager der Platten auf den Gurten und deren Anſchluſs von mir bei dem guten Zuſtand des Daches nicht feſtgeſtellt werden konnte; der in Fig. 67 *f* gegebene Detailſchnitt iſt problematiſch, dürfte aber der Wirklichkeit entſprechen.

Der Seitenſchub der Gurtbogen des Mittelſchiffgewölbes wird unmittelbar durch eiſerne Zugſtangen aufgehoben, ohne welche bei den dünnen Umfaſſungsmauern die Konſtruktion von vornherein nicht haltbar geweſen wäre.

In ähnlicher Weiſe ſind auch die Seitenſchiffe ausgeführt, wobei das Gewölbe die Form eines gedrückten Viertelkreiſes hat. Fünf überfalzte Platten lagern auf halbkreisförmigen Gurtbogen und bilden auch hier Decke und Dach. Gleichfalls mit Platten auf Rippen iſt in ſchönſter Weiſe die ſteil emporgeführte achteckige Vierungskuppel konſtruiert.

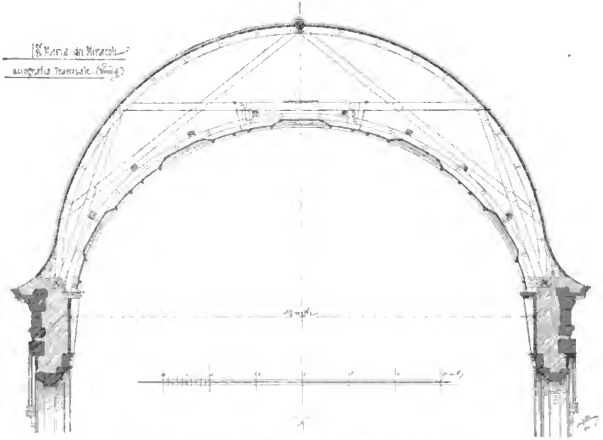
Ein weiſser Kalkſtein des Landes diente als Baumaterial, der heute noch hellglänzend in der Sonne leuchtet und nur im Inneren durch Kerzenrauch und Weihrauchdunſt geſchwärzt erſcheint.

Digitized by Google

Vorbildlich aus dem Altertum wären hier nur die gewölbten Bauten Zentral-Syriens aus der Zeit *Mark Aurel's* und befonders die Steinplattendecke vom Prätorium in Musmîye, welche allein fich mit der Ausführung in Sebenico der Hauptfache nach deckt. In der unten genannten Zeitfchrift[42]) nahm ich erftmals Stellung zur Sache auf Anregung des gelehrten, für die Kunft der Renaiffance begeifterten Herausgebers *Graus*. Ein Studium an Ort und Stelle hat meine Meinung über den Bau gefeftigt[43]).

Ob aber je Meifter *Giorgio* von den fyrifchen Bauwerken Kenntnis hatte, mufs fehr bezweifelt werden; ich glaube an keinen Zufammenhang zwifchen den Kon-

Fig. 80.



Dachftuhl der Kirche *Santa Maria dei Miracoli* zu Venedig.

ftruktionen im Hauràn und denjenigen Dalmatiens, auch nicht an die Ableitung der einen von der anderen. Die natürlichen Verhältniffe der beiden Länder (ftein- reich und holzarm) mögen zu den verwandten Ergebniffen geführt haben; beide Weifen mögen daher als urfprüngliche gelten, und von dem Renaiffancemeifter wiffen wir, dafs er es verftanden hat, eine Konftruktion auch in der Faffade formal gefchickt und geiftreich zum Ausdruck zu bringen. (Weiteres darüber fiehe unter D, Kap. 30.)

59. Gewölbte Holzdacher und Holzdecken.

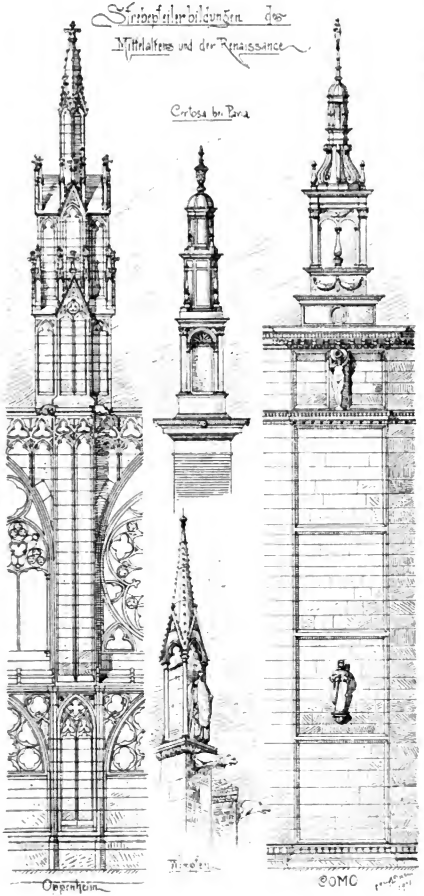
Dachform und innere Wölbung diefer fteinernen Dalmatiner Kirchendecken wurden auch in der Hauptftadt der Republik Venedig, aber nicht in gleich monumentaler Weife, dafür aber in Holz konftruiert, nachgeahmt, wovon *Santa Maria dei Miracoli*, das kleine reizvolle Juwel der Frührenaiffance, Zeugnis gibt. Das

[42]) Der Kirchenfchmuck. Blätter des chriftlichen Kunftvereins der Diocefe Seckau, Jahrg. XVII (1886), Nr. 1—5.

[43]) Vergl. weiter: *De Vogüé. La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77. Bd. I, Pl. 7.

Digitized by Google

Fig. 81.



innere flach kaſſettierte Tonnengewölbe beſteht aus einer Bohlenkonſtruktion, die zum Teil an das Geſpärre des über ihr errichteten, ſchiffsrumpfartig geformten Dachſtuhles aufgehängt iſt (Fig. 80). Decke und Dach ſind dabei durch einen begehbaren Hohlraum voneinander getrennt.

60. Strebepfeiler.

Wenn das unmittelbare Aufheben des Seitenſchubes der Gewölbe durch Einlegen von eiſernen Zugſtangen (Ankern) nicht angängig war, ſo ordnete man an den Umfaſſungsmauern an denjenigen Stellen, wo tragende Bogen oder Gurten auf jene trafen, entweder durch beſondere Dispoſitionen im Grundplan oder durch gemauerte Vorlagen, nach innen oder nach aufsen ſpringende Strebepfeiler an und bediente ſich ſomit der gleichen Mittel wie die römiſche Antike und das Mittelalter. Nur wurden ſie im Norden ſtark vorſtehend gemacht, meiſt weit über das Mafs des Notwendigen hinaus (vergl. Cölner Dom und andere Bauwerke).

Dieſes Uebermafs wurde im Süden als unberechtigt beſeitigt. Die abgetreppten Strebepfeiler ſind ſchon beim Mailänder Dom nicht

Digitized by Google

aufgenommen worden, ebenfowenig an der *Certofa* bei Pavia und am Dome in Como. Sie bilden in der Renaiffance, wie dies das letztgenannte Bauwerk zeigt, gleichmäfsig vortretende Mauermaffen von mittlerer Stärke, die auf einem kräftig vorftehenden und profilierten Sockel fich lotrecht bis zum Hauptgefimfe erheben, das um den Strebepfeiler herumgekröpft ift. Die Ecken find durch flache Profilierungen ausgezeichnet und der Höhe nach durch Querftreifen gleichen Profils geteilt.

Mittelalterlichem Vorbilde folgend, beleben im unteren Drittel der Höhe Figuren auf Konfolen die Vorderflächen, an die Figurenbaldachine jener vorangegangenen Kunftperiode erinnernd, nur mit dem Unterfchiede, dafs der Bildhauer nun wieder ein volles Wort fpricht und nicht auf die Lieferung asketifcher, in Häuschen geftellter Geftalten angewiefen ift.

Ein Fialenwerk auf diefen Vorlagen bezeichnet im Mittelalter das »Ausatmen der Maffen, die Erlöfung der aufwärtsftrebenden, nach Entwickelung und Auflöfung drängenden Kräfte«. Die Renaiffance fetzt diefes an fich künftlerifch gefunde Grundmotiv in eine ruhige Krönung um, welche die unteren Maffen in fchönfter Weife zum Abfchlufs bringt. Luftige, durchbrochene Tabernakelarchitekturen erheben fich über dem Hauptgefims auf gefchloffenem, kräftigem Unterbau; fein gefchwungene Kuppelchen mit Konfolen, Baluftern, Obelisken geben den ruhigen wirkungsvollen Abfchlufs nach oben in abgewogenen und fchönen Umrifslinien.

Wie in Como, fo ift auch in gleich reizvoller Weife an der *Certofa* bei Pavia verfahren, namentlich an der Seitenfaffade nach dem kleinen Klofterhof *della Fontana*.

In diefen Bekrönungen entwickelt die frühe Renaiffance den ganzen Zauber ihrer Phantafie, den ganzen Reichtum ihres Formenfchatzes, ihren Sinn für fchöne Umrifslinien bei frei von der Luft fich abhebenden architektonifchen Gebilden (Fig. 81). Kein Auffatz gleicht dem anderen, und doch bleiben fie in Harmonie miteinander.

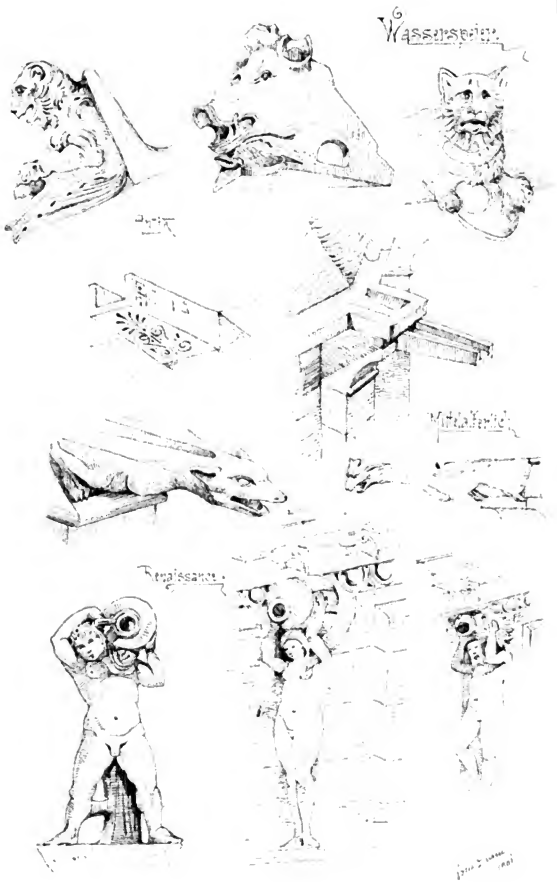
61. Waffefpeier.

Das Anfammeln der Meteorwaffer und ihre Ableitung von beftimmten Punkten des Baues aus befchäftigte die antike Baukunft ebenfogut als diejenige des Mittelalters. Die tönernen und marmornen Traufrinnen treffen wir bei den antiken Tempeln, den Staats- und Privatgebäuden, in den Stein gemeifelte Rinnen an den mittelalterlichen Domen.

Einfache Kanäle, Trompetenmundftücke, Löwenköpfe oder Köpfe anderen Getiers (Eber, Panther) mit geöffnetem Rachen, Mascheroni fpeien bei den antiken Bauten das Dachwaffer weit vom Gebäude weg. Bei den mittelalterlichen find es phantaftifche Geftalten und unreines Getier, durch welche das Waffer ausgeworfen wird, nicht zum Vorteil des Baues, der durch diefe Waffer ftrahlen oft mehr leidet, als wenn man dem Meteorwaffer feinen freien natürlichen Lauf gelaffen haben würde. (Die Dachrinne hat nur in Verbindung mit bis zum Boden fuhrenden Abfallrohren einen Sinn und einen Wert.) Die Renaiffance macht fich nun die gleiche Unvollkommenheit zu eigen; fie bildet aber ihre Waffer fpeier unendlich viel edler und fchöner aus. Nicht abenteuerliche Fratzen und fchnurrige, zuweilen wenig reinlich gedachte Figuren zieren bei ihr die Gefimfe; fie führt dafür einen vornehmen ftatuarifchen Schmuck ein: nackte weibliche und männliche Figuren, die auf den Schultern Amphoren tragen, durch welche das Waffer fich ergiefst. Am Dom in Como gehören fie mit zur reizvollften Zierde der Strebepfeiler, wo fie zwifchen Architrav und Kranzgefims geftellt find, hart an die Wand gelehnt in fefter Haltung (Fig. 82). Ebenfo fchön gearbeitete befinden fich am *Palazzo del Comune* in Brescia, über dem Hauptgefims vor der Attikabrüftung. Etwas roher find diejenigen an der

Digitized by Google

Fig. 82.



Digitized by Google

Markuskirche in Venedig, zwifchen den efelsrückenförmigen Aufbauten der Hauptfaffade. Ueberall Grazie und Anmut im Detail, fchön geformte Menfchenleiber an Stelle der mittelalterlichen Spottgeburten! In Fällen, wo nicht fo weit gegangen werden konnte oder wollte, griff man auf den antiken wafferfpeienden Löwenkopf zurück.

62. Schichtung der Wölbfteine, Steinverband und Steinfchnitt.

Von der antiken und mittelalterlichen Art, die Steine — natürliche oder künftliche — beim Wölben zu fchichten, ging man im grofsen und ganzen in der Renaiffance nicht ab; die Steine wurden beim Tonnen-, Kreuz-, Nifchen- und Kuppelgewölbe, bei den Gewölben mit Stichkappen ftets fo gelegt, dafs ihre Lagerfugen nach dem Mittelpunkt oder nach der Mittellinie der Gewölbeform laufen. Bei Stirnbogen, Tur- oder Fenfterbogen bediente man fich auch der Hakenquader, die bei den Römerbauten der Spätzeit nachgewiefen wurden[44]), befonders dann, wenn die Bogenfteine mit den anftofsenden Schichtquadern der Faffaden in beftimmter Form in Verbindung gebracht werden follten. Bei fcheitrechten Bogen blieb man lieber bei der einfach durchlaufenden Keilfuge und fah von der fpäten antiken Art der verzahnten Bogenfteine ab (Orange, Spalato, Syrakus), die in der Zeit des *Theodorich* zu Wunderlichkeiten führte, welche fich dann auch auf den Steinfchnitt bei den Gewölben übertrugen (vergl. den Fugenfchnitt am Grabmal des *Theodorich* in Ravenna). Eigenartige Schichtungen an Kreuzgewölben bei Verwendung von Steinplatten zwifchen Rippen finden fich in den Seitenfchiffen des Domes von Sebenico.

Fig. 83.

Von einer Halle bei *Porta Pufterla* zu Mantua.

Bei Rundbogenöffnungen kehren im XVII. Jahrhundert diesfeits der Alpen doppelt verzahnte Quader an Deutfch-Renaiffancebauten (Schlöfschen Stetten bei Lörrach u. f. w.) wieder, wie auch an mittelalterlichen Bauwerken (z. B. beim Chorbogen der Burgkapelle zu Krautheim in Baden, wo der Schlufsftein, mit zwei halbrunden Anfätzen verfehen, von vorn eingefchoben werden mufste). Ob fich nun diefe badifchen Baumeifter, 1000 Jahre fpäter, wohl in Ravenna für folche Fugenfchnitte begeiftert haben?

Von der herkömmlichen Lage der Steine ging man aber bei Backfteingewölben bewufst ab, wie die Grofskonftruktionen von *St. Peter* und *Maria dei Fiori* gezeigt haben, wo man fifchgrätenartige Schichtung der Wölbfteine vornahm und an anderen Orten bei Kreuz- und Tonnengewölben das Wölben auf den Schwalbenfchwanz zur Ausfuhrung brachte. An den Gewölben der fchönen Doppelhalle einer Loggia bei *Porta Pufterla* in Mantua (Fig. 83) konnte ich dies im Jahre 1871 feftftellen, wo ein Teil des Putzes der Gewölbeflache abgefallen war und 1892 bei dem Tonnengewölbe mit Stichkappen im Refektorium von *Maria delle Grazie* in Mailand, wofelbft damals Reparaturen an der Decke vorgenommen wurden.

[44]) Siehe: Teil II, Bd. 2 (S. 134) diefes »Handbuches«.

Digitized by Google

8. Kapitel.

Dachkonſtruktionen.

Vom flachen Dach ging man in Italien zu keiner Zeit ab. Was die Alten erſonnen, blieb vom frühen bis zum ſpäten Mittelalter und auch in der ganzen Zeit der Renaiſſance bis auf unſere Tage in Ehren. Die deutſchen Meiſter der Gotik mufsten es auf italieniſchem Boden mit in den Kauf nehmen; das ſteile Dach des Nordens wurde als etwas Zweckwidriges abgelehnt. Unter ſolchen Verhältniſſen kann es nicht wundernehmen, dafs der konſervative Süden auf dieſem Gebiete der Konſtruktion wenig Neues bietet. Ueber das antike Pfettendach kam kein Baumeiſter hinaus, und nur darin machen die verſchiedenen Stilperioden einen Unterſchied, dafs die einen bei ihren Hallen- oder Kirchendächern die Konſtruktion des Dachſtuhles zeigen, die anderen ſie durch eine horizontal eingeſchobene Kaſſettendecke dem Beſchauer verbergen. 63. Dachſtühle.

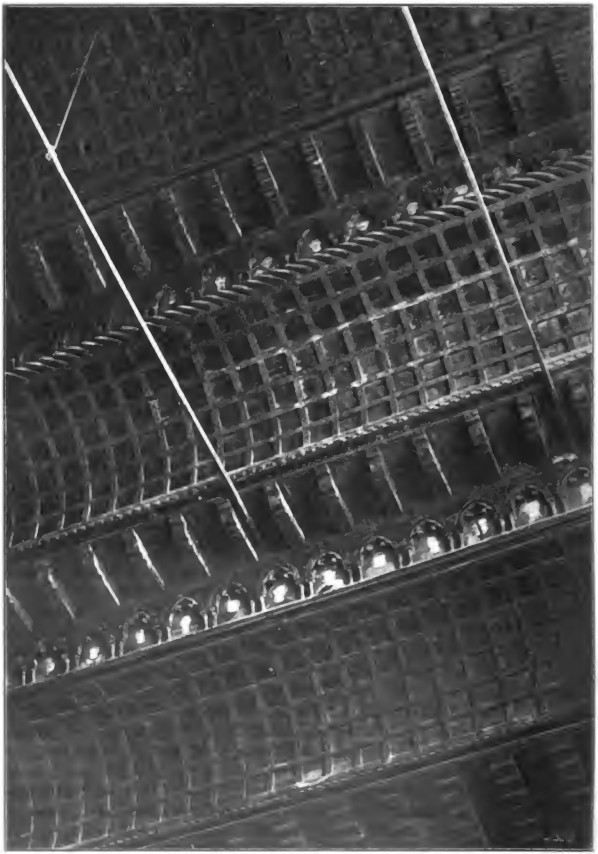
Griechen und Römer dürften wohl kaum je an einem monumentalen Gebäude die Konſtruktion eines Dachſtuhles ſichtbar gelaſſen haben; immer wird die gedachte Kaſſettendecke den Abſchluſs des Raumes gebildet haben. Auch bei den frühchriſtlichen Bauten dürfte das Gleiche der Fall geweſen ſein, und nur, wo man in den Mitteln beſchränkt blieb, wurde ſie unterdrückt.

Von der gleichen Anſchauung waren wohl auch die Meiſter des Mittelalters durchdrungen, welche die Decken von *San Zeno* und *San Fermo* in Verona, von *San Stefano* in Venedig u. ſ. w. anfertigten. Sie mochten wohl die antike Art der Raumbegrenzung nach oben nicht, wollten aber auch das Holzgeſpärre des Daches nicht zeigen (Fig. 84) und boten ſo etwas Neues. Die Protorenaiſſance konnte nur den alten Dachſtuhl bringen; aber, als ſie ihn ſichtbar werden liefs, machte ſie ihn auch zum Gegenſtand einer künſtleriſchen Ausgeſtaltung; ſie ornamentierte und bemalte das Holzwerk und fügte Schnitzereien (Konſolen und Zierleiſten) hinzu, wie dies der ſchöne offene Dachſtuhl von *San Miniato* bei Florenz mit ſeiner (allerdings reſtaurierten) Bemalung zeigt.

Aber auch dieſe beiden Gaben lehnte die erwachte Renaiſſance ab; ſie liefs entweder, und dies wohl nur in wenigen Fällen, wo es ſich um einfache Bauten handelte, den offenen Dachſtuhl *(San Francesco al monte — »la bella villanella«* des *Cronaca* [1504]), oder ſie griff in der frühen Zeit ſchon entſchieden zur einfachen Kaſſettendecke zurück, deren ſchönſte Beiſpiele in bunter Faſſung wohl in *San Marco* zu Rom und in einer Ausführung von Weifs und Gold im Mittelſchiff von *Maria maggiore* zu Rom zu ſehen ſind. Dabei klammerte ſie ſich nicht ängſtlich an ein Zimmermannsgerippe aus ſchweren Hölzern im Sinne griechiſcher Steindecken an; ſie benutzte vielmehr nur die durchgehenden Bundbalken ihrer Doppelbünde als Konſtruktionshölzer und fügte zwiſchen dieſe in leichtem Brettgezimmer Kaſſetten ein. An dieſe Bauweiſe ſchloſs ſich die Herſtellung verſchränkter freier Kaſſettenbildungen an (Fig. 85 u. 86), wie ſie an den Gewölben der römiſchen Thermen und der *Maxentius*-Baſilika ſchliefslich zur Losſagung von jeder aus der Konſtruktion hervorgegangenen Bildung gelangen liefs. Das Zuſammenſetzen von kleinen und grofsen Kaſſetten jeder Form — die Rundform nicht ausgeſchloſſen — mit oft reichem Schnitzwerk, wie an der Decke der *Badia* in Florenz u. a. m. war das Schlufsergebnis. In Verbindung mit Vergoldung und Farbe, unter Einfügung von figürlicher und ornamentaler Malerei, gehören dieſe Decken — und im Hinweis auf

Digitized by Google

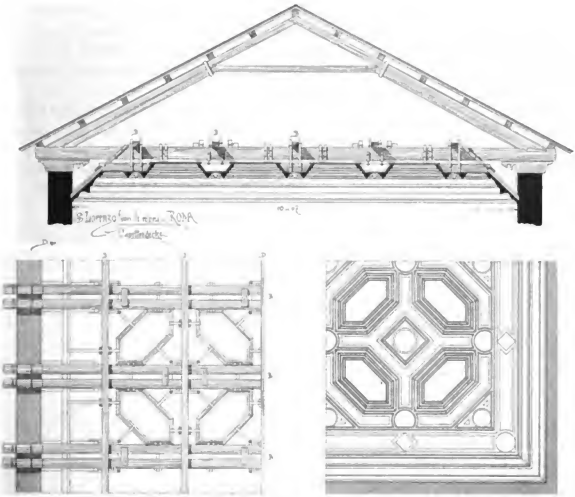
Fig. 84.



Deckenbildung in der Kirche *San Fermo* zu Verona.

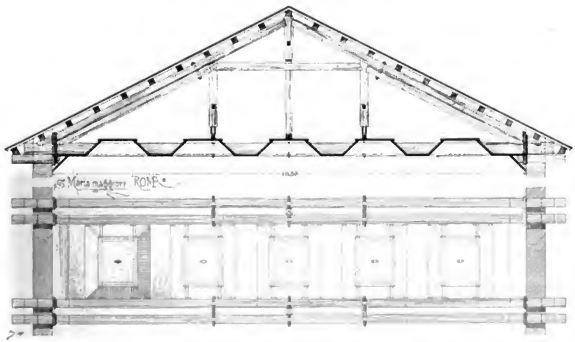
Digitized by Google

Fig. 85.



Dachſtuhl mit Kaſſettendecke in der Kirche *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom.

Fig. 86.



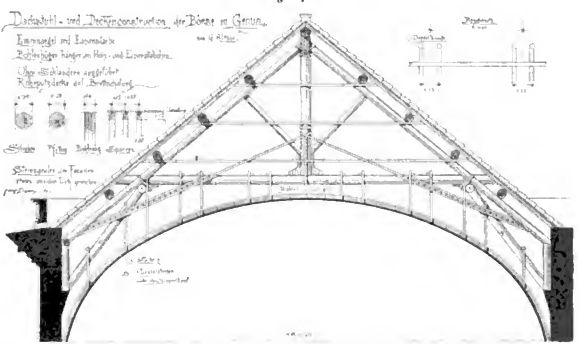
Dachſtuhl mit Kaſſettendecke in der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom.

Digitized by Google

die Decken im Dogenpalaſt zu Venedig ſei dies geſagt — zum Glanzvollſten, was die Renaiſſance geſchaffen, was überhaupt in dieſem Sinne je auf der Welt geleiſtet wurde. Die höchſte Summe von Können iſt hier zur Schau geſtellt, und welche Pracht und welcher Schönheitsſinn offenbaren ſich hier! Auch in dieſem Punkte iſt die Renaiſſance neu und ſchafft ohne Vorbild!

Dieſe Holzkonſtruktionen ſind ſämtlich aus genau behauenen und gefügten Hölzern hergeſtellt. Die reiche Handelsſtadt Genua machte bei verwandten Leiſtungen eine Ausnahme von der alten Regel und griff bei ſonſt höchſter Eleganz der Ausführung in anderen Bauſtoffen auf ein ziemlich primitives bäueriſches Verfahren zurück, das wir ſonſt nur in holzreichen Gebirgsgegenden wiederfinden. An Stelle des behauenen

Fig. 87.



Dachholzes trat hier das aus runden, nur geſchälten Stämmen gewonnene, wie es der Wald liefert, auf, wobei man aber am alten Pfettendach dennoch feſthielt.

Gauthier hat in ſeinem unten genannten Werke[45]) zuerſt über dieſe Konſtruktionen berichtet, und ich gebe in Fig. 87 eines der intereſſanteren Beiſpiele: die Decken- und Dachkonſtruktion der von *Aleſſi* erbauten Börſenhalle wieder, die ich an Ort und Stelle nachgeprüft und deren Einzelmaße ich 1899 nochmals nachgemeſſen habe.

Wo Bauholz ſchwer zu erlangen war, blieb die Renaiſſance auch beim alten Verfahren ſtehen: ſtatt gezimmerter Bünde gemauerte Bogenkonſtruktionen zur Aufnahme von liegenden Sparren oder von Pfetten zu nehmen, wobei die Sparren meiſt gering dimenſioniert ſind und in der Legweite von der Größe des Ziegelmaterials abhängen, ſo daſs dieſelbe z. B. bei den Dachſtühlen über den Hallen der Kloſterhöfe von *San Lorenzo* in Florenz und in der *Badia* bei Fieſole nur 35 bis 38 cm beträgt.

64. Feuerſichere Decken- und Dachkonſtruktion

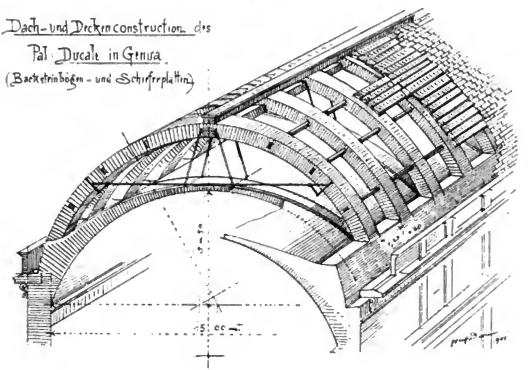
Eine eigenartige Maſſivkonſtruktion zeigen Decke und Dach über dem 36 × 16 m meſſenden großen Saale des *Palazzo Ducale* in Genua (Fig. 88), erſtere als Muldengewölbe gebildet, das letztere von der Form eines Schiffsrumpfes, die wir in Venedig

45) Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes.* Paris 1830.

Digitized by Google

ſchon kennen gelernt haben. Urſprünglich wurde der Palaſt vom lombardiſchen Architekten *Andrea Vanona* gebaut; derſelbe brannte aber 1777 faſt vollſtändig nieder, worauf der Genueſer Architekt *Simone Cantone* 1778 unter der Bedingung mit dem Wiederaufbau betraut wurde, daſs zum Dache kein Holz verwendet werden dürfe. Er löſte die Aufgabe in intereſſanter Weiſe. Fünfzehn groſse Backſteinbogen von etwa 0,75 m Stärke ſind über dem Muldengewölbe der Decke in regelmäſsigen Abſtänden angeordnet; dieſe Bogen ſind im Scheitel durch Backſteinzungen miteinander verbunden, an denen, immer einen Bogen auslaſſend, bis zum Deckengewölbe herabreichende Hängeeiſen befeſtigt ſind, welche jenes tragen helfen. Die etwa 1,40 m auseinander liegenden Bogen ſind noch weiter an jedem Schenkel durch drei groſse

Fig. 88.



Schieferplatten miteinander verbunden, und auſserdem ſind noch an vier der Bogen, unmittelbar über dem Muldengewölbe, durchgehende Eiſenanker angebracht. Gegen die ſo gebildete groſse Tonne ſtemmen ſich nun zwei Walme, deren Grate gleichfalls als Backſteinbogen hergeſtellt ſind, an die ſich kleinere Bogen ſchiftſparrenartig lehnen.

Das dem Anfallspunkt beim Firſt zunächſtliegende Bogenpaar iſt durch gemauerte Andreaskreuze verſpannt, während bei den folgenden, näher beiſammenliegenden die Verſpannung wieder durch Steinbalken (Schieferplatten) bewirkt iſt. Von Bogen zu Bogen reichend, ſind nun auf deren Aufsenſeiten, in der Art wie in Sebenico, weitere ſich überdeckende Schieferplatten aufgelegt, die ein Mörtelbett tragen, in welches die kleinen Deckſchiefer eingedrückt ſind, nach der Art wie bei den Dächern der Kirche *Santa Maria di Carignano*.

Digitized by Google

9. Kapitel.

Treppen und Treppenhäuſer.

65. Treppen. Mit der veränderten Art zu leben wurden auch in Paläſten und Wohnhäuſern Einrichtungen notwendig, welche die frühere Zeit nicht gekannt hatte. Im Altertum galt das Wohnen zu ebener Erde als das einzig vornehme und richtige bei Hochgeſtellten und Reichen; das Wohnen in mehrgeſchoſſigen Miethäuſern war im kaiſerlichen Rom der *mifera plebs contribuens* überlaſſen, die den Zugang zu ihren Stockwerken wohl nur auf einläufigen, ſchmalen Holztreppen erreichen konnte.

Beim mittelalterlichen Stockwerksbau mit Erkern und Fenſtern an der Straſsenfront ſpielt die Treppe ſchon eine beſſere Rolle; der vornehme Einzelbewohner zog ſich in ein höheres Geſchoſs zurück und überlieſs die Räume im Erdgeſchoſs den Dienſtleuten, in den Städten den Krämern und Handwerkern; der wohlhabende Bürger verfuhr geradeſo.

In der Folge machte die weniger Bodenfläche beanſpruchende hölzerne oder ſteinerne Wendeltreppe der geradläufigen den Rang ſtreitig, wobei übrigens geſagt werden mufs, daſs das alte Rom jene ebenſowohl kannte, nach den heute noch vorhandenen Spiraltreppen in der *Columna cochlis* des *Trajan* und des *Mark Aurel* in Rom zu urteilen. Auch in den Kaiſerpaläſten zu Trier und Arles ſind gemauerte Wendeltreppen in kreisrundem Raume zum Teil noch vorhanden. Wendeltreppen wurden in den Ländern diesſeits der Alpen für die ganze Stilperiode charakteriſtiſch; ſie konnten leicht an jeder Stelle des Baues und von jedem Stockwerk aus angelegt werden, was wohl mit ein Grund für ihre groſse Beliebtheit war.

In der Zeit der Renaiſſance wurde das Wohnen im Obergeſchoſs zur Bedingung für die Vornehmen; den »*Piano nobile*« oder *Piano reale* bei Paläſten finden wir in Italien ſtets als I. Obergeſchoſs. Machten häufige Unruhen und Parteikämpfe in den Städten dieſe Verlegung ſchon aus Sicherheitsgründen notwendig, ſo wurde es aufserdem noch als eine Annehmlichkeit empfunden, dem Leben und Treiben auf den Straſsen, bei Streit und Vergnügungen, von ſicherem Standpunkt aus zuſehen zu können.

Was das antike Haus verbot, geſtattete das mittelalterliche und noch mehr dasjenige der Renaiſſance.

66. Treppenhäuſer. Das vornehme Wohnen im Obergeſchoſs bedingte einen verbeſſerten Zugang zu dieſem, und ſo treten an Stelle der Wendeltreppen die gröſseren, bequem zu erſteigenden, geradläufigen, zweiarmigen Treppen mit Ruheplätzen: das eigentliche Treppenhaus gröſseren Stils wurde in den Wohnbau aufgenommen und ſo für den Architekten ein neues Moment in der künſtleriſchen Geſtaltung des Hauſes eingeführt. Und dies iſt wieder ein Verdienſt der Renaiſſance, und hier ſchuf ſie wiederum Neues ohne Vorbild. Dabei behielt ſie aber für Bedienung und Tranſport die Wendeltreppen mit und ohne Stufen, letztere für Maulefel gangbar, bei, oder ſie gab denſelben auch bei gröſseren Dimenſionen eine monumentale Geſtaltung und reichere Ausſtattung, ſo bei der Wendeltreppe im ovalen Raume des *Bramante* im Vatikan, bei der in der *Vigna di Papa Giulio*, im *Palazzo Borgheſe*, im *Palazzo Barberini* zu Rom u. a. m.

Die mittelalterlichen geraden Podeſttreppen in öffentlichen Gebäuden und Paläſten lagen meiſt offen im umbauten ungedeckten Hofe (*Bargello* in Florenz, *Palazzo della Ragione* in Verona), diejenigen der Frührenaiſſance meiſt innerhalb

Digitized by Google

der den Hof umziehenden Säulenhallen, nur halbgeſchützt gegen Wind und Wetter (*Palazzo Arcivescovile* und *Palazzo Gondi* in Florenz). In Toskana ſind dabei die Treppenläufe meiſt mit Tonnengewölben überſpannt, während in Genua die Säulentreppen mit Kreuzgewölben überwiegen[46]).

Die erſte ganz bequeme und breite Treppe iſt die vom jüngeren *Antonio da Sangallo* im *Palazzo Farneſe* in Rom entworfene und ausgeführte, nach der alle früheren ſteil erſcheinen. Der Aufſtieg iſt bei ihr bequem und am beſten dem Schritte eines Mannes von mittlerer Größe angepaßt.

Leon Battiſta Alberti verlangt im I. Buche, Kap. XIII ſeiner Abhandlung über Architektur in einem Laufe eine ungerade Anzahl von Tritten und Treppenabſätze (*Pianerottoli*) bei Steigungen der Tritte nicht größer als $\frac{1}{4}$ und nicht kleiner als $\frac{1}{6}$ *Braccie*, den Auftritt nicht unter $1\frac{1}{2}$ Fuſs und nicht mehr als eine *Braccie*. In ſeiner berühmten farneſiſchen Treppe nimmt *Sangallo* eine Steigung von $0{,}146$ m bei einem Auftritt von $0{,}536$ m an und gibt der Trittfläche ein Gefälle von $0{,}018$ m nach vorn, wobei die Trittſtufen mit einem Wulſtprofil, Plättchen und Ablauf verſehen ſind.

Von dieſer Ausführung an wurde keine tadelhafte Treppe mehr ausgeführt, ſobald man nur einigermaſsen über Mittel verfügte. Die Treppenhäuſer und die Zahl der Treppen wachſen aber bei den größeren öffentlichen und Privatbauten in der Zeit nach der Hochrenaiſſance und beſonders im Barockſtil zu architektoniſchen Leiſtungen heraus, die vielfach nicht mehr im Verhältnis zu den Nutzräumen im Baue ſtehen, aber immerhin die prächtigſten Beſtandteile desſelben, geſchmückt mit koſtbaren Materialien, edeln Bildhauerarbeiten und reichen Malereien, bilden. Sie werden zu Kunſtwerken erſten Ranges für ſich, gleichgültig ob ſie in großem Maſsſtab oder in beſcheideneren Verhältniſſen ausgeführt ſind. Sie ſind der Stolz der Barockpaläſte in ihrer großen Breite, den niedrigen Gehſtufen, den bequemen Abſätzen und den ſteinernen Baluſtraden.

An Koſtbarkeit und Farbenpracht der Marmore ſteht das Treppenhaus des Schloſſes in Caſerta einzig da; an Großartigkeit der Anlage bei guter Dimenſionierung gebühren demjenigen der Brera in Mailand und denjenigen beinahe ſämtlicher Genueſer Paläſte, beſonders dem in der dortigen Univerſität, die Palme.

Auch die *Scala regia* im Vatikan darf, trotz der Einfachheit ihrer Anlage, dieſen noch zugezählt werden.

Marmor, Travertin und andere Kalkſteine, Sandſteine, Schiefer und Backſteine werden zur Ausführung der Treppe verwendet; reiche aus Holz geſchnitzte, in der Art der deutſchen und engliſchen Renaiſſancetreppen ſind mir in Italien nicht bekannt geworden. Die aus Stein hergeſtellten ſind ſowohl freitragend, als auch zwiſchen zwei feſte Mauern angeſpannt oder durch Gewölbe unterſtützt, konſtruiert.

[46]) Eine ziemlich umfangreiche Zuſammenſtellung von Treppenanlagen, wenn auch nur in Form flüchtiger Skizzen, aber charakteriſtiſch und gut ausgewählt und gezeichnet, findet ſich in: MYLIUS, C. J. Treppen-, Veſtibul- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

Digitized by Google

10. Kapitel.

Säulenordnungen und fonſtige architektoniſche Einzelheiten.

»Wer den Zwang der Säulenordnungen abwirft, muſs ſich dafür einen anderen Kanon ſchaffen, oder Charakteriſtik und ſubjektiven Ausdruck in der Baukunſt geradezu verleugnen, ihr nur das Recht allgemein-typiſchen Inhaltes zuerkennen. Wer keinerlei Feſſeln kennt, deſſen Kunſt zerfällt in form- und bedeutungsloſer Willkür. Der vermeintliche Erfinder eines neuen Kanons hätte ſich jedoch beſten Falles am Ende nur ſelber getäuſcht und das Weſen des alten nicht verändert. Wäre ihm letzteres dennoch gelungen, ſo hätte er dafür den Alleinbeſitz ſeiner Kunſt zum Lohne gewonnen; denn niemand außer ihm würde ſie ſo bald verſtehen. Hierin zeigt ſich die Baukunſt ebenſo unbeugſam konſervativ wie die Muſik.«

Semper, a. a. O., Bd. II, S. 372 [1].

67. Ueberſicht.

Der Kreis der Bauformen, in dem ſich die Renaiſſance in Italien bewegte, die architektoniſche Sprache, in der ſie zu uns redet, ſind nicht ſo eng begrenzt, wie es mancher Kunſtdilettant und -Schreiber von heute ſich und anderen gern glaubhaft machen möchte und zu ſeiner Entſchuldigung noch anführt, die Formenſprache ſei außerdem eine »entlehnte« und nicht ſo wichtig. Entlehnt iſt ſchließlich alles, auch wenn es von der hochgeprieſenen Mutter Natur wäre; einer ſtellt ſich in der Kunſt und in der Technik auf die Schultern des anderen; ſpricht aber der allermodernſte Mann von »ausgetretenen Pfaden« der Renaiſſance, ſo kann wohl geſagt werden, daſs nur die wenigſten derſelben zur Landſtraſse geworden ſind und andere nicht von allen ohne weiteres begangen werden können. Wege, die ein *Alberti*, *Brunellesco*, *Bramante*, *Lionardo* oder *Michelangelo* gewandelt ſind, Künſtler, in denen wir das Hochſte von Geiſtesblüte und künſtleriſcher Schaffenskraft verehren, was eine gütige Vorſehung uns gegeben, ſind nicht für Kliquenkünſtler und ihre Barden, auch nicht für ſolche, welche die Kunſt als Modeware und melkende Kuh betrachten oder ſie, um Aufſehen zu erregen, oft gegen beſſeres Können mifshandeln. Und wenn eine ſpätere Periode nach den Namen ſolcher himmelſtürmenden Helden fragt, welche jenen Gewaltmenſchen des *Cinquecento* etwas am Zeuge flicken wollten, ſo wird man wie »*Ramcau*'s Neffe« ſagen können: ».... Hm! *Grimm*, *Grimm!* wer war *Grimm?* wird man fragen. — Ah ſo, der, der einmal auf *Rouſſeau* geſchimpft hat??« [42])

Wer ſehen und begreifen kann und will, der wird ſich wohl bald überzeugen, daſs die Meiſter der Renaiſſance in ihren Werken keine gedankenloſen Nachbeter der Antike in einer beſtimmten Zeit waren, auch im Detail nicht, das ſie ja anfänglich noch nicht einmal auf ſeinen Wert hin zu beurteilen verſtanden. Auch ſind die Einzelformen ihrer Bauten nicht einmal ſamtlich antik; manches an ihnen iſt vom nordiſchen Geiſte der Gotik noch durchſetzt. Die Fenſterbankgurten der toskaniſchen Palaſte ſind z. B. nichts weniger als ſtreng antik profiliert; ſogar das Detail des geiſtvollen und kenntnisreichen *Alberti* an ſeinem *Palazzo Rucellai* iſt es nicht. Erſtere zeigen auf der Hängeplatte noch die mittelalterlichen Zahnſchnittchen; am letzteren ſind weder die Kapitelle, noch die Baſen der Pilaſter im Erdgeſchoſs rein römiſch gebildet. Auch die Anordnung des Hauptgeſimſes am *Palazzo Strozzi* iſt nicht ſtreng römiſch, da der Architrav unter dem Frieſe fehlt und zu einem Aftragal zuſammenſchrumpft und dergl. mehr.

Aber Zufallsleiſtungen ſind dies nicht; ſie waren nur möglich auf Grund eines vorhergegangenen tiefen Studiums der Antike, ohne welches ſie Neues zu ſchaffen

42] Vergl. Brachvogel, A. E. Narciſs. Ein Trauerſpiel. 7. Aufl. Jena. S. 15.

Digitized by Google

nicht im ſtande geweſen wären, was wieder nur möglich war, indem ſie neben dem Formalismus auch das konſtruktive Weſen der römiſchen Baukunſt mit ſeinen grofsartigen Ausführungen auf dem Gebiete des Gewölbebaues zu ergründen ſuchten. Dieſes letztere mufste ja vorzugsweiſe reizen, wie auch die grofse Tat des *Brunellesco* beweiſt, und zu einer ſo freien Auffaſſung und neuen Formenbehandlung wäre *Formigine* bei ſeinen Prachtkapitellen in Bologna nie gekommen, wenn jener nicht gründliche Studien bei den Alten vorausgegangen wären.

Fig. 89.

Schwellung der Säulen nach L. B. Alberti.

68. Säulenordnungen.

Dieſes Studium wird uns bezeugt durch die uns überkommenen Aufnahmezeichnungen alter Baudenkmale und durch die Syſteme, welche ſie auf jene gründeten. Alle Meiſter, vom Mitbegründer der Renaiſſance in Italien, dem gelehrten und hochgebildeten Architekten *Alberti* angefangen bis auf die Theoretiker *Vignola*, *Scamozzi* u. ſ. w., gaben ſich mit den ſog. Säulenordnungen ab und ſtellten deren Kanon feſt. *Alberti* beſchäftigte ſich mit ihnen in ſeinem Werke »*dell Architettura*«, Lib. VI, Kap. 13 u. VIII, Kap. 9 ff. und ſpricht ſich dort über die Schwellung der Säulenſchäfte in eingehender Weiſe aus, für deren Ausführung er auch das Rezept angab (Fig. 89[48]). In umfaſſenderer Weiſe ſpricht er ſich über die Ordnungen im ganzen in ſeiner Schrift über die fünf Säulenordnungen[49]) aus.

Ich laſſe die Aufzeichnungen *Alberti*'s nach *Janitſchek*'s trefflicher Ueberſetzung im Wortlaut folgen und gebe denſelben Fakſimilezeichnungen des *Vignola* bei, deren Originale ich einſt in Rom beim Trödler erſtanden. Mit Bezug auf das Blatt mit dem Hauptgeſimſe, wo im begleitenden Texte u. a. geſagt iſt (Fig. 90): »*Con tutto che ſia di mia invencione*« . . . halte ich das 42 Seiten zu 43½ × 27 cm Blattgröfse umfaſſende Heft für echt und darum die Wiedergabe der uns hier berührenden Zeichnungen von Wert.

Die fünf Säulenordnungen.

(I cinque Ordini Architettonici.)

a) Die toskaniſche Ordnung (Fig. 91). Obgleich *Vitruv* die toskaniſche Säulenordnung im vierten Buche nach all den anderen behandelt, ſo erſcheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die feſteſte iſt und am meiſten Stützkraft beſitzt, aus ihrer Zurückſetzung hervorzuheben und über ſie zuerſt zu handeln.

1) Der Säulenſtamm. Die toskaniſche Säule ſoll ſechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom unteren Ende des Schaftes nimmt.

2) Die Baſis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Dieſe (Höhe) halbiere man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Teile teilen; davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polſter), der Reſt auf das Band (Apophyſis) am unteren Ende des Stammes.

3) Das Kapitell. Die Höhe des Kapitells wird man gleich machen der halben Dicke

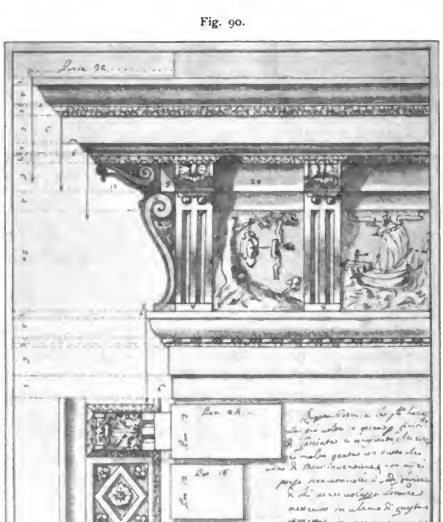
[48]) »*Chiamaſi ventre, perche è pare che in quell luogo la colonna gonfi alquanto.*«

[49]) *Leone Battiſta Alberti*'s kleinere kunſthiſtoriſche Schriften im Originaltext herausgegeben, überſetzt, erläutert und mit Exkurſen verſehen von H. Janitſchek. Wien 1877.

Digitized by Google

des unteren Schaftendes; die Ausladung wird gleich fein der unteren Säulendicke. Man teilt dann die ganze Kapitellhöhe in drei Teile; der eine Teil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Keffel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechftel dieſes Teiles einnehmen wird; — der Reſt entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Aſtragalus) mit dem Bändchen (*Quadra*) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; geteilt in drei Teile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleiſten), der Reſt auf das Bändchen. Das obere

Fig. 90.



Entwurf eines Hauptgeſimſes nach einer Handzeichnung *Vignola's*.

Ende des Säulenſtammes iſt in ſechs Teile zu teilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Teil weg, ſo wird ſich die Säule danach in der ihr zukömmlichen Weiſe verjüngen.

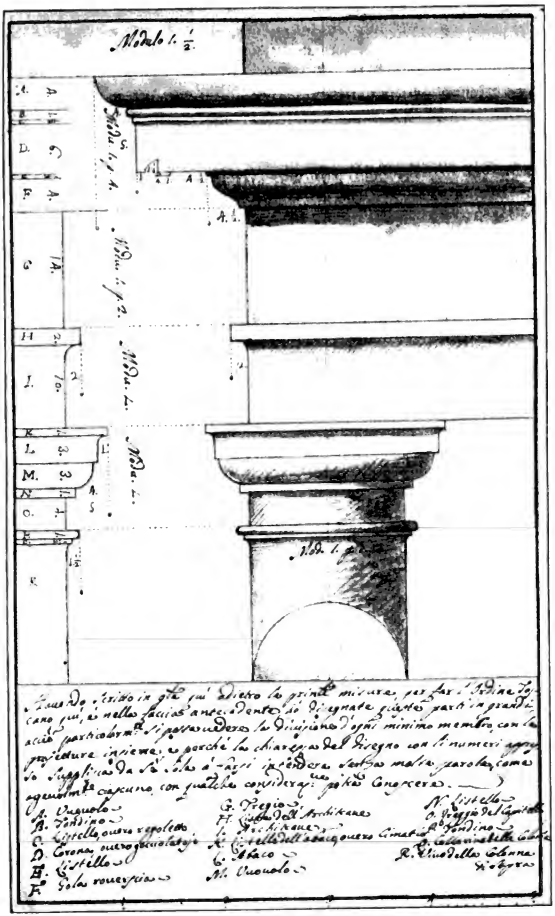
4) Das Epiſtyl. Die Höhe des Epiſtyls wird gleich fein der Dicke des oberen Schaftendes; die Taenia wird den ſechſten Teil des Epiſtyls einnehmen.

5) Der Zophorus (Fries) wird ſo groſs fein wie das Epiſtyl.

6) Das Karnies wird gleichfalls in vier Teile geteilt; davon entfällt ein Teil auf

Digitized by Google

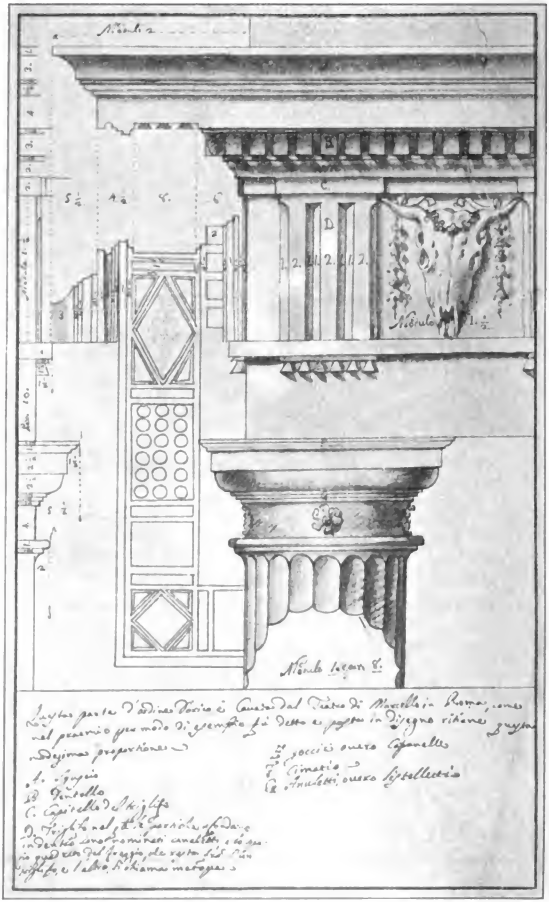
Fig. 91.



Säulenordnungen nach Handzeichnungen *Vignola's*.
Toskanische Ordnung.

Digitized by Google

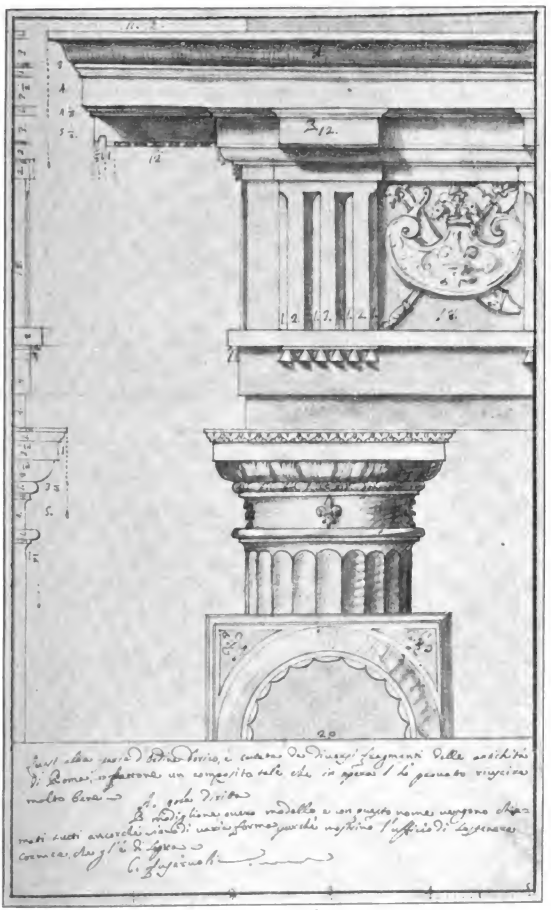
Fig. 92.



Säulenordnungen nach
Dorische

Digitized by Google

Fig. 93.

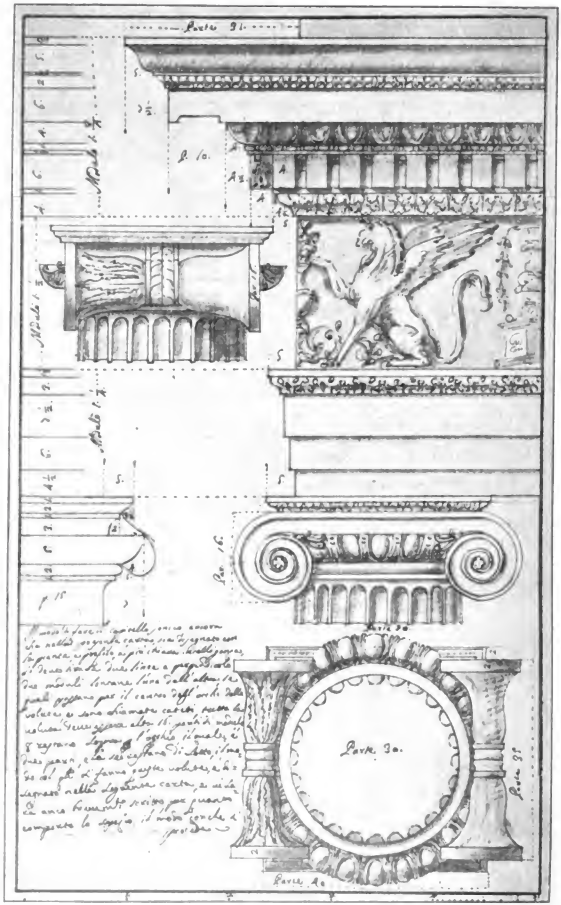


Vignola's Handzeichnungen.

Ordnung.

Digitized by Google

Fig. 94.



Jonische Ordnung.

Saulenordnungen nach

Digitized by Google

den Echinus, ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Teile auf die Corona; feine Ausladung wird gleich fein feiner Höhe.

7) Die Ausladung der Baſis wird in der Weiſe beſtimmt werden, daſs, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenſtammes legt und um die äuſserſten Kanten derſelben einen Kreis zieht, dieſes die Ausladung der Baſis gibt.

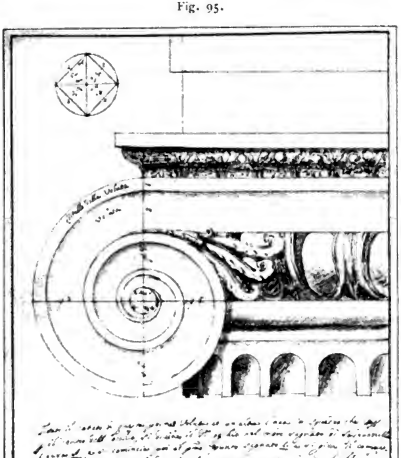
8) Der Säulenſtuhl wird an Höhe gleich fein der Ausladung der Baſis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmäſsiges Verhältnis haben, wenn ſie den vierten Teil der genannten Höhe beſitzen.

b) Die doriſche Ordnung (Fig. 92 u. 93). Mit der doriſchen Ordnung iſt es in folgender Weiſe zu halten. Zuerſt ſei die Säule in vierzehn Moduli geteilt; ein Modulus gibt die Baſis; ein anderer entfällt auf ihr Kapitell.

1) Die Baſis werde in drei Teile geteilt: ein Teil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Teile teile man in vier Teile; ein ſolcher Teil kommt auf den oberen Torus; die drei reſtierenden Teile werden halbiert; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle *(ſcotia)* mit ihren Leiſten *(quadra)*; die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird diefelbe wie in der toskaniſchen Ordnung ſein.

2) Das Kapitell. Die Kapitellhöhe teile man durch drei; der eine Teil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben ſoll; der zweite Teil iſt für den Echinus mit den Ringen beſtimmt, und zwar entfallen davon zwei Drittel auf den Echinus, das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt; das letzte Drittel des Kapitells wird das Hypotrachelium ſein. Der Stab mit den Leiſtchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welch letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Aſtragalus) wird in drei Teile geteilt; zwei Drittel entfallen auf den Aſtragalus, der Reſt auf das Leiſtchen. Die Ausladung wird ſo groſs ſein als der Stamm am unteren Ende dick iſt.

Fig. 95.



Konſtruktion einer joniſchen Volute.

Vignola's Handzeichnungen.

3) Die Verjüngung der Säule. Die Säule muſs ſich auf ein Sechſtel, alſo nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachte man das gleiche Verfahren wie bei der toskaniſchen Ordnung.

4) Das Epiſtyl. Oberhalb der Säule wird man das Epiſtyl in der Höhe eines

Digitized by Google

Modulus machen; die Taenia desfelben wird den fechften Teil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leiftchen werden ein Viertel des Epiftyls haben. Teilt man die (Höhe) der Tropfen famt dem Leiftchen in vier Teile, fo entfallen drei Teile auf die Tropfen, der vierte Teil auf das Leiftchen; dabei halte man in acht, dafs fechs Tropfen gefordert find. Ueber dem Epiftyl werden die Triglyphen poftiert; fie haben eine Höhe von $1^1/_8$ Moduli; zwifchen je zwei Triglyphen findet fich ein Raum, der gleich der Höhe des Triglyphen ift; in diefem Raume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Rofetten gebildet fein. Der Kopf des Triglyphen wird den fechften Teil eines Modulus betragen.

5) Das Karnies. Oberhalb der Triglyphen wird das Karnies poftiert, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch fchon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Reft, welcher danach noch übrig bleibt, wird in zwei Teile geteilt; der eine Teil entfällt auf die Sima mit ihrem Leiftchen, der andere Teil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird. Die Ausladung wird gleich fein der Höhe des Karnieles und darüber noch fo viel, als die obere Sima über die Corona hervortritt.

6) Den Säulenftuhl wird man fo breit machen als die Bafis und $1^1/_8$mal fo hoch als er breit ift ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Teile teilen, und man wird den oberen und den unteren Sims ebenfo grofs machen, als einer der genannten Teile fein wird. Den oberen Sims teilt man dann in vier Teile: zwei Teile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Teil für deffen Sima und der vierte Teil für den Aftragalus mit feinem Leiftchen. Der untere Sims wird in drei Teile geteilt: das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leiftchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird fo grofs fein, als das Cymatium hoch ift. Die Plinthe unterhalb des Säulenftuhles kommt hierbei nicht in Rechnung, fondern fie fällt dem Belieben des Architekten anheim.

Lib. VII, Kap. VIII des *Alberti* trägt die Ueberfchrift: *Del Capitello Dorico, Jonico, Corinthico e Toschano.* Auf Taf. 25 der Ausgabe des *Cofmo Bartoli* (Bologna 1782) ift das dorifche Kapitell in zwei verfchiedenen Arten wiedergegeben, die von der Auffaffung des *Vignola* wefentlich abweichen, indem fie beftimmte römifche Beifpiele zeigen. Es ift vor allen Dingen viel weniger ausladend gezeichnet als bei den ausgeführten Stücken des *Vignola.*

c) Die jonifche Ordnung (Fig. 94 u. 95). 1) Der Säulenftamm. Der Stamm der jonifchen Säule mufs acht untere Durchmeffer zählen.

2) Die Bafis wird fo hoch fein, als dies in der dorifchen Ordnung der Fall ift. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (diefer Höhe); den Reft teile man in fieben Teile: aus drei Teilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen *(fcotia)* mit ihren Stäben *(aftragali)* und Leiftchen. Die Ausladung wird fein wie bei der toskanifchen (Bafis). Der Stamm wird fich verjüngen wie in der dorifchen Ordnung.

3) Das Kapitell mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen fo weit herabhängen, als die Hälfte des Durchmeffers beträgt.

4) Das Epiftyl. Die Höhe des Epiftyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechftel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Reft teile man in zwölf Teile: davon entfallen drei Teile auf den erften Streifen, vier Teile auf den zweiten und fünf Teile auf den dritten.

5) Der Zophorus. Wenn der Zophorus (Bilderträger) mit Bildwerk verfehen ift, fo mache man ihn um ein Viertel höher als das Epiftyl ift; entbehrt er des Bildwerkes, fo mache man ihn um den vierten Teil niedriger als das Epiftyl ift.

6) Das Karnies. Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird feine Höhe ein Sechftel der Höhe des Zophorus betragen; oberhalb des Cymatium macht man den Zahnfchnitt *(denticuli,* Kälberzähne), und zwar ebenfo hoch als der mittlere Streifen des Epiftyls ift; oberhalb des Zahnfchnittes befindet fich die Sima mit

Digitized by Google

ihrem Leiſtchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karnieſes wird gleich fein der Höhe desſelben.

7) Der Säulenſtuhl. Die Höhe des Säulenſtuhles macht man gleich der Diſtanz vom Grunde der Baſis bis zum Anfang der Verjüngung der Säule ..... Genannter Säulenſtuhl wird in acht Teile geteilt; von dieſen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

8) Die Kanneluren. Wenn die Säulen mit Kanneluren *(ſtriae)* verſehen ſind, ſo werden ſie ſolche in der Zahl von vierundzwanzig beſitzen, und zwar iſt die Kehle dreimal ſo breit als der Steg.

9) Die Volute mit dem Cymatium teilt man in zehnthalb Teile: davon entfällt ein und ein halber Teil auf das Cymatium; von den acht übrigen Teilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte dieſer Höhe (alſo in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Zirkel zu den äuſſerſten Teilen nach oben und nach unten hinführt, erhält man den Vorſprung der genannten Volute.

Das joniſche Kapitell des *Alberti* deckt ſich im weſentlichen mit demjenigen des *Vignola*; nur hat das erſtgenannte einen höheren Abakus; auch iſt die Aufrollung beim Volutenauge um einen Gang reicher. *Vignola* gibt noch eine Konſtruktion der Volute, die wir in Fig. 95 hinzufügen.

d) Die korinthiſche Ordnung (Fig. 96). 1) Der Säulenſtamm. Die korinthiſche Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitell entfallen.

2) Die Baſis macht man von einer halben Kopflänge; der Reſt wird auf den Stamm entfallen, wie von der joniſchen Ordnung geſagt wurde. Die Plinthe der Baſis wird man vom vierten Teil der Höhe der genannten Baſis machen; den Reſt wird man (wieder) in vier Teile teilen: einer derſelben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Teile teilt man neuerdings in vier Teile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei reſtierenden Teile teilt man wiederum in gleicher Weiſe und macht daraus die zwei Hohlkehlen *(ſcotia)* und die Aſtragali (Stäbe), wie dies in der joniſchen Ordnung geſagt wurde.

3) Das Kapitell wird man in folgender Weiſe machen. Der Abakus wird den ſechſten Teil der Höhe desſelben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abakus. Das Leiſtchen des Kelches betrage ein Neuntel des Reſtes der Kapitellhöhe. Den Kelch wird man in drei Teile teilen: zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abakus muſs ſo groſs ſein, daſs ſie lotrecht zur Plinthe der Baſis ſteht. Der obere Stab (Aſtragalus) mit ſeinem Leiſtchen wird ſo groſs ſein, als die Ausladung der Säule iſt (88).

4) Das Epiſtyl wird ſo wie das joniſche ſein, ausgenommen die Aſtragali oder Stäbchen, welche vom achten Teile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

5) Der Zophorus wird ſo beſchaffen ſein wie in der joniſchen Ordnung; doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher iſt.

6) Das Karnies wird ähnlich dem joniſchen ſein, ausgenommen den Echinus, und zwar wird es um ſo viel höher ſein (als das joniſche Karnies), als die Höhe des Echinus beträgt, für welch letzteren das Maſs des mittleren Streifens gefordert iſt.

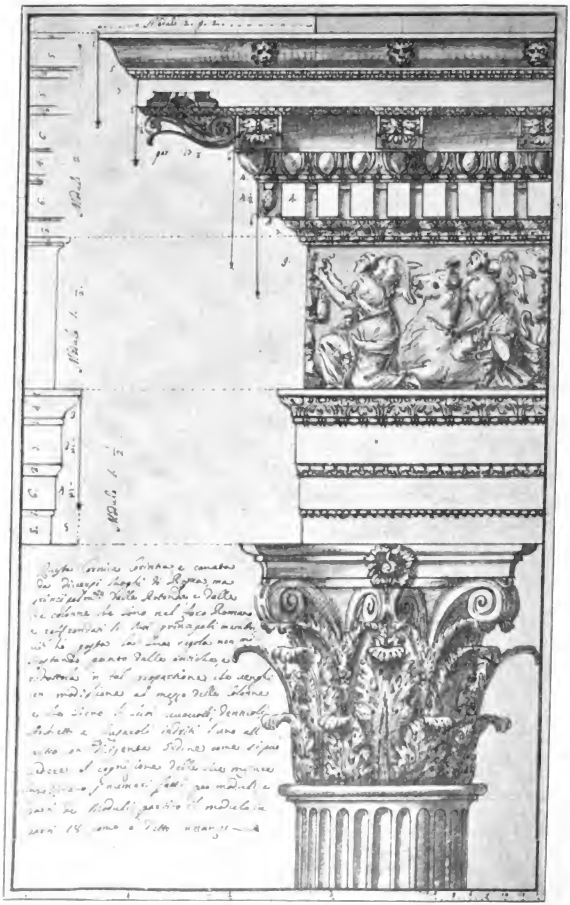
7) Der Säulenſtuhl iſt ebenſo hoch, als die Diſtanz vom Beginne der Baſis der Säule bis zum Ende der Anſchwellung derſelben ausmacht, wie dies bei der joniſchen Ordnung auseinandergeſetzt wurde.

Das korinthiſche Kapitell des *Alberti* deckt ſich vollkommen mit demjenigen des *Vignola*, der aber auch hier eine Konſtruktion desſelben zugibt (Fig. 97).

e) Die lateiniſche Ordnung (Fig. 98). 1) Stamm und Baſis. Die lateiniſche Ordnung wurde von den alten Römern zuſammengeſtellt und angeordnet. Indem dieſe eine Art von Säulen bilden wollten, welche ſchlanker wären als die korinthiſchen, bildeten ſie die

Digitized by Google

Fig. 96.

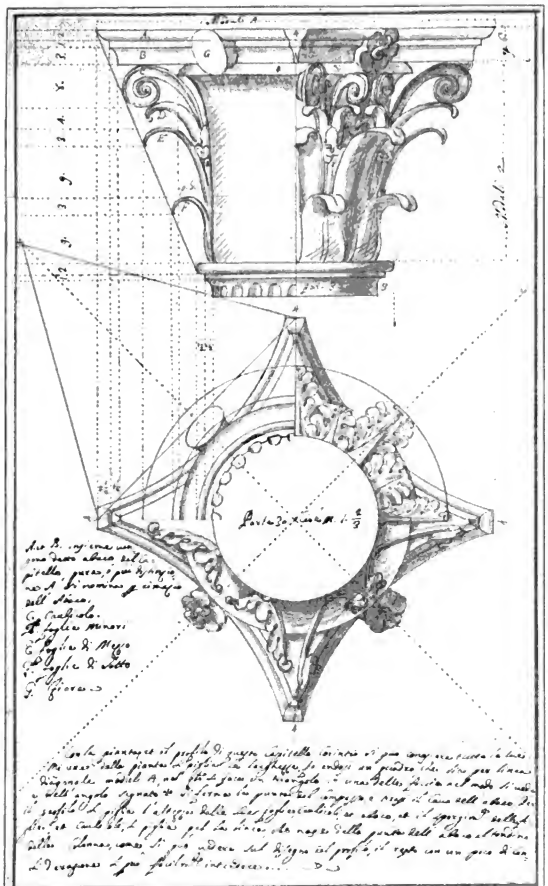


Korinthische Ordnung.

Säulenordnungen nach

Digitized by Google

Fig. 97.

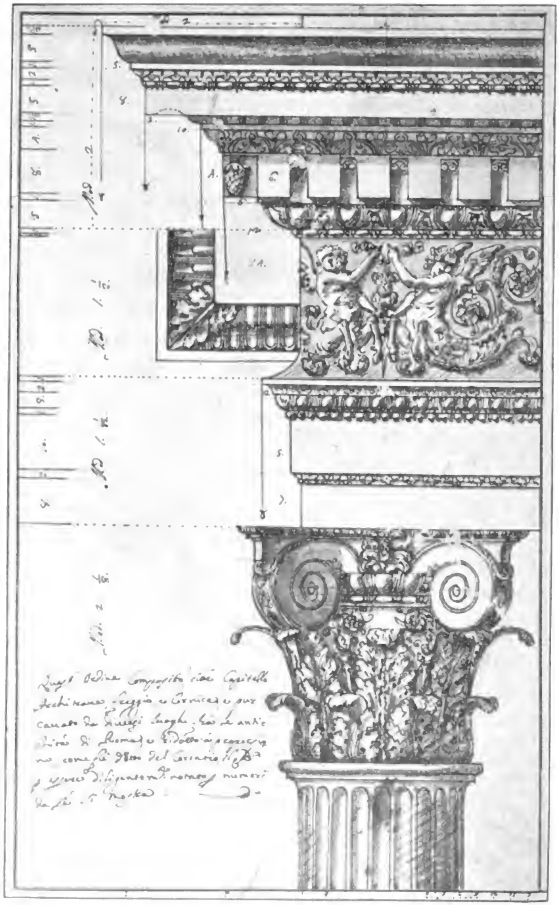


Konstruktion eines korinthischen Kapitells.

Vignola's Handzeichnungen.

Digitized by Google

Fig. 98.

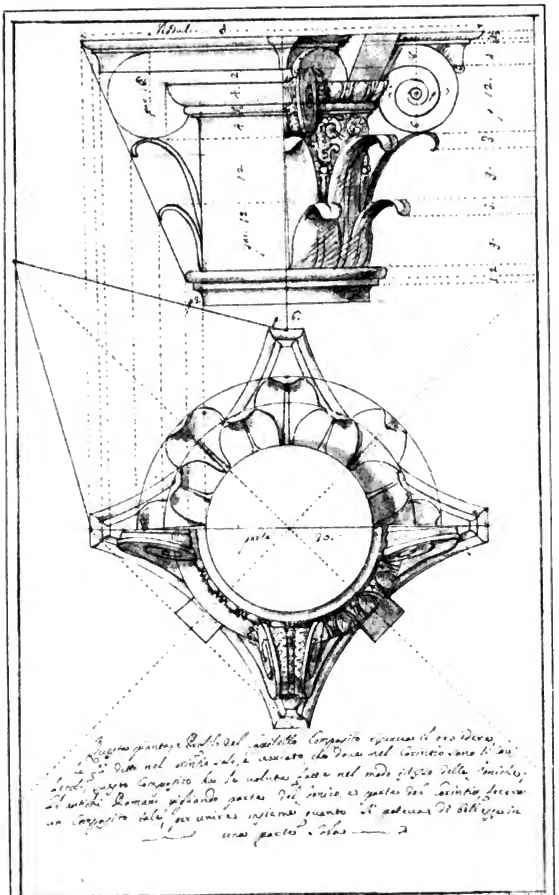


Kompofita- oder lateinifche Ordnung.

Säulenordnungen nach

Digitized by Google

Fig. 99.



Konstruktion eines Kompositakapitells.

Vignola's Handzeichnungen.

Digitized by Google

Säule — Kapitell und Baſis eingeſchloſſen — zehn Kopflängen groſs. Die Baſis kann man — nach Belieben der Architekten — der joniſchen oder korinthiſchen Baſis gleich machen.

2) Das Kapitell wird in folgender Weiſe eingeteilt. Sein Abakus wird ſein wie derjenige der korinthiſchen Ordnung; die Voluten ſind gleich den joniſchen; das Blattwerk iſt gleich dem korinthiſchen, und verjüngen wird ſich die Säule ſo wie die andere Ordnung.

3) Das Epiſtyl wird ſo hoch ſein als der untere Stammdurchmeſſer groſs; es iſt ſo eingeteilt wie das joniſche.

4) Der Zophorus. Wenn Kragſteine vorhanden ſind, ſo wird man den Zophorus von derſelben Höhe machen, welche das Epiſtyl hat.

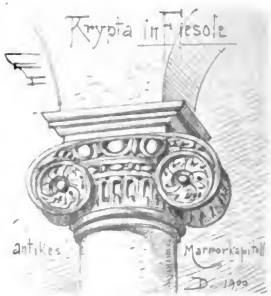
5) Das Karnies. Das Cymatium des Kragſteines *(mutulus)* hat den ſechſten Teil von deſſen Höhe; die Breite des Kragſteines wird gleich groſs ſein dem unteren Säulendurchmeſſer, d. h. wenn er in groſser Höhe ſteht; wenn ſeine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, müſste ſeine Breite den vierten Teil weniger enthalten. Und zum mindeſten muſs die Entfernung zwiſchen zwei Kragſteinen gleich ſein ein und einem halben Modulus, ja ſogar noch mehr, da ſie dann dem Auge ſchlanker erſcheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium muſs ſo hoch ſein als der untere Stammesdurchmeſſer groſs; wenn man dieſe Höhe in zwei gleiche Teile teilt, ſo entfällt ein Teil auf die Corona, der andere Teil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragſteines gleich iſt, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

6) Der Säulenſtuhl. Den Säulenſtuhl wird man ſo machen, wie es bei der joniſchen und korinthiſchen Ordnung auseinandergeſetzt wurde, d. h. ſeine Höhe iſt gleich der Diſtanz vom Anfang der Baſis bis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

Fig. 100.

Doriſches Säulenkapitell.

Fig. 101.



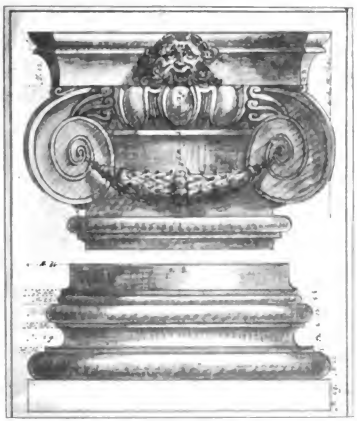
Joniſches Säulenkapitell.

Das Kompoſita des *Alberti*, das er in ſeinen kleinen Schriften als »lateiniſches« bezeichnet, deckt ſich ebenfalls mit demjenigen des *Vignola*, der auch wieder die Konſtruktion des Kapitells angibt

Fig. 102.

Joniſches Säulenkapitell.

Fig. 103.



Joniſches Säulenkapitell nach *Vignola*.

(Fig. 99). Eine Zeichnung des toskaniſchen Kapitells iſt nur von *Vignola* wiedergegeben; ſie fehlt bei *Alberti*.

Neben dieſen ſtrengen Bildungen lieferte aber auch ſchon die antike Kunſt Spielformen der verſchiedenſten Art, und gerade die ſog. Verfallsperiode weiſt hier neue Gebilde oft der originellſten Art auf, wie Kapitelle in Eleuſis, Rom u. a. O.[50]) zeigen. Wieviel auch die Meiſter gemeſſen, ausgeklügelt und theoretiſch von den alten Monumenten abgezogen haben, ſo bleiben ſie dabei doch nicht ſtehen, und kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihn die Antike gelehrt hat. Als Leute von Geiſt und Geſchmack konnten ſie das Empfangene nicht *tale quale* weiter geben; das Aufgenommene wurde vielmehr geiſtig verarbeitet und daraus diejenige Nutzanwendung gezogen, die wir an ihren Werken bewundern.

Keine Wiederbelebungsverſuche an alten, aus den Stürmen der Zeit geretteten Formen treten uns hier entgegen; neues Leben quillt aus dem Ueberkommenen, aus dem auf eine kurze Spanne Zeit getrübten Borne des Ewigſchönen.

69. Doriſches Kapitell.

Mit dem ſtreng geometriſch entwickelten doriſchen Kapitell der Griechen wußten ſchon die Römer nichts mehr anzufangen; die Toskaner modelten es zu einem friſchen Gebilde um, die Schwächen in dem Uebergange von dem quadratiſchen Abakus nach dem kreisrunden Echinos noch beſſer bemäntelnd, als es die römiſche Kunſt durch Auf-

[50]) Vergl. Teil II, Bd. 1 (S. 231) und Bd. 2 (S. 245, 259 u. 261) dieſes »Handbuches«.

Digitized by Google

legen von Rofetten in den unteren Dreieckszwickeln des Abakus getan. Aus dem Echinos quellen vier Ranken hervor, die fich nach dem verlängerten Halfe des Kapitells herunterbiegen und dort zum Blatte fich entfalten. Diefe Weiterbildung des ägyptifch-griechifchen Verfuches, einen fchönen Uebergang von der quadratifchen Platte nach der runden Freiftütze zu finden, der die Römer reizte, der dem Mittelalter nur in roher Weife gelingen wollte, hat die Renaiffance in geiftvoller Weife zum Abfchlufs gebracht (Fig. 100). Dies ift Fortbildung und keine Auferweckung von Toten!

Fig. 104.

Pilafterkapitell.

70. Jonifches Kapitell.

Für das Jonifche Kapitell hatten die Griechen fchon genug Wechfelformen gefchaffen in der attifch-jonifchen und äolifch-jonifchen Weife, denen die römifche Kunft nicht viel zuzufetzen wufste, indem fie eher diefe Kunftform verflacht hat, es fei denn die eigenartige Bildung, die wir in der Krypta des Domes von Fiefole finden (Fig. 101), welche die Renaiffance im Vorhofe der *Maddalena de Pazzi* in Florenz unbefangen nachgebildet hat (Fig. 102) und die wir nicht als eine Errungenfchaft bezeichnen können.

Fig. 105.

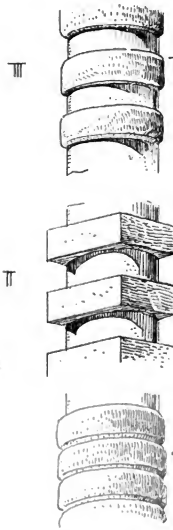
Pilafterkapitell von *Preffo Celfo* zu Mailand.

Eher möchte ich die Kapitelle am Schloffe *Poggio a Cajano*, unweit Florenz, gelten laffen, das die Voluten nach Art der Kompofitakapitelle aus dem mit Pfeifen

Digitized by Google

bedeckten Kelche herauswachſen läſst. Eine Löſung des *Vignola* (Fig. 103), bei der die Voluten etwas vorgebogen und ihre Augen durch einen Lorbeerfeſton miteinander verbunden ſind, deſſen überhöhter Abakus ein Maſcherone deckt, iſt wieder eine lebensfriſchere Erſcheinung, und auch das joniſche Kapitell der Säulen im Kreuzgange von *San Lorenzo* in Florenz (Fig. 56) mit dem von Konſolen befetzten Sattelholz zeigt eine ſelbſtändige Auffaſſung und eine Weiterbildung des alten Motivs.

Fig. 106.



Säulen des Ammanati. – Pitti.

Das hobelſpanartige Herausdrehen der Voluten nach dem Vorbilde eines Kapitells aus Pergamon (jetzt im Berliner Muſeum), das auch die Kapitelle der deutſchen Renaiſſance zeigen, wird in Italien in der guten Zeit nicht nachgeahmt.

71. Korinthiſches und Kompoſitakapitell.

Und nun erſt die Fülle von Variationen über das Thema des altägyptiſchen Glocken- oder Kelchkapitells, an dem ſich die Völker aller Zeiten mit mehr oder weniger Geſchick verſucht haben und ebenſo an feiner Ueberſetzung in das Flache als Pilaſterkapitell! Das Mittelalter zehrt hier geradeſo gierig an dieſem antiken Motiv wie die Renaiſſance; nur verfügt die letztere über eine größere Freiheit, eine größere Mannigfaltigkeit ihrer Dekorationsmittel und beſonders über eine weit überlegenere Feinheit in der Behandlung des Details. Im ſtiliſierten oder auch naturaliſtiſchen Blattwerk bewegen ſich menſchliche Figürchen; mit dieſen wechſeln Köpfe, Tiergeſtalten, Embleme ab; eine Luſt und ein Uebermut, eine überſprudelnde Phantaſie wetteifern bei der Auszierung dieſer Kapitellform, und hier zeigt ſich die Urſprünglichkeit und die Meiſterſchaft, die Grazie und der Schönheitsſinn der Renaiſſancemeiſter in höchſter Entfaltung (Fig. 104 u. 105).

72. Säulen-, Pfeiler- und Pilaſterſchäfte.

Was für die Kapitelle gilt, muſs für die Baſen und Schäfte der Säulen, Pfeiler und Pilaſter gleichfalls in Anſpruch genommen werden, wie auch für die darüberliegenden Gebälke. In allen Teilen pulſiert friſches Leben, zeigt ſich das Beſtreben, Neues im alten Geiſte zu ſchaffen, aber kein Aufputzen eines Wiedererwachten mit verwelkten Blumen.

Alle von alters her bekannten Bildungen von Freiſtützen werden von der Renaiſſance unbedenklich übernommen: Pfeiler von quadratiſchem, rechteckigem und achteckigem Querſchnitt, Halb-, Dreiviertel- und Vollſaulen, die Pfeiler oft verjüngt (Bologna), die Säulen mit Verjüngung unter Anwendung oder Wegfall der Ausſchwellung ſind zur Ausführung gebracht worden, wobei die Schäfte von Pfeilern, Säulen und Pilaſtern glatt gelaſſen oder in antikem Sinne, den Ordnungen entſprechend, kanneliert, mit und ohne eingeſtellte Pfeifen, die Flächen mit Laubwerk

Digitized by Google

verziert (*Palazzo vecchio* in Florenz) oder die Kanneluren ſpiralförmig gewunden ſind (*Palazzo Bevilacqua* in Verona).

Bei anderen Säulen gehen die Spiralen nur durch die untere Hälfte des Steines, während der obere Teil mit naturaliſtiſchem Blattwerk und Kandelabern in Flachrelief bedeckt iſt (Hof des *Palazzo Boncampagni* in Bologna). Bei wieder anderen ſind die unteren Drittel mit Figürchen und Feſtons geſchmückt (*Scuola di San Marco* in Venedig), oder die Schäfte ſind mit Boſſenquadern der verſchiedenſten Form und Bearbeitung durchſchoſſen (Fig. 106: Hof des *Palazzo Pitti*) oder wie quadriertes Gemäuer behandelt (Fig. 107: *Palazzo Fantuzzi* in Bologna), oder die Säulen tragen Schaftringe, wie diejenigen des deutſchen Uebergangsſtils (*Palazzo Bevilacqua, gia Zucchini* in Bologna), wo auch die Baſenplatten achteckig geſtaltet ſind.

Fig. 107.

Vom *Palazzo Fantuzzi* zu Bologna.

Noch andere Säulen beſitzen Schaftbänder, die ſich in der Nähe des Kapitells in gebundener Form wiederholen; andere zeigen ſie als naturaliſtiſche Laubgewinde auf die Kanneluren frei aufgelegt (Portal von *Maria delle Grazie* in Mailand, *Scuola San Rocco* in Venedig).

Als Baumſtämme mit geſtutzten Aeſten ſind einige Säulenſchäfte im Hofe des Benediktinerkloſters in Mailand behandelt, an das ſpätgotiſche Aſtwerk in den Fenſterumrahmungen des *Palazzo Quaratesi* in Florenz erinnernd, über deren Entſtehung und Bedeutung *Meyer* im unten genannten Buch[51]) intereſſanten Aufſchluſs gibt.

73. Kandelaberartige Freiſtützen.

Neben den hergebrachten koniſchen Säulenſchäften treten noch als originelle Bildung die kandelaberartigen Stützen, beſonders in Oberitalien, auf. Einfach gebildet ſind ſie in den Treppenhäuſern Genuas, wo ſie oft ſtark belaſtet ſind; dann reich und in reizvoller Weiſe im Seitenſchiff von *Maria dei Miracoli* in Brescia, wo ſich aus einem Kelch von Akanthos der Schaft entwickelt, der oben mit aufgehängten Feſtons verziert iſt.

In allen Fällen ſind dieſe Kandelaberſtützen mit Poſtamenten in Verbindung gebracht, um ſie ſtabiler erſcheinen zu laſſen (Fig. 108).

An Portalen und Monumenten der Frührenaiſſance bleiben ſie eine beliebte Zugabe, wo ihre Form und ihr reicher Schmuck auch erträglicher erſcheinen als bei ihrer Verwertung an ſtark in Anſpruch genommenen Freiſtutzen.

[51]) Meyer, A. G. Oberitalieniſche Frührenaiſſance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1900. Teil II, S. 77, Fußnote 1.

Digitized by Google

74. Konftruktive und formale Einzelheiten.

Sandftein (Florenz), Travertin (Rom), Marmor (Venedig und Genua), Backftein ohne Putz in Bologna und mit Putzüberzug (Vicenza) find die dabei zur Verwendung gebrachten Materialien.

Bei den Pilaftern wurden die Flächen öfters umrahmt, der Grund des Rahmens

Fig. 108.

Vom Inneren der Kirche *Maria dei Miracoli* zu Brescia.

mit Ranken oder Grotteskornament ausgefüllt (Veroneſer Palaftportale, *Palazzo del Configlio* in Verona, viele Bologneſer und venezianiſche Bauten), Bildungen, die wohl mehr zu den Charakteriftiken der Holzarbeiten im Inneren der Gebäude gehören als zu denjenigen einer äufseren Monumentalarchitektur (vergl. die Holzpilafter aus Siena in Fig. 109 bis 111.)

Digitized by Google

Fig. 109. Fig. 110. Fig. 111.

Holzpilafter zu Siena.

Bei den Säulenfchäften ift der Steinfchnitt der herkömmlich antike, wobei der Aftragal des Kapitells und das Plättchen mit dem Anlauf an der Bafis mit dem Schaft aus einem Stücke gearbeitet find.

Die Renaiffance bevorzugt bei Säulen die Monolithe, wozu fie wohl auch der

Digitized by Google

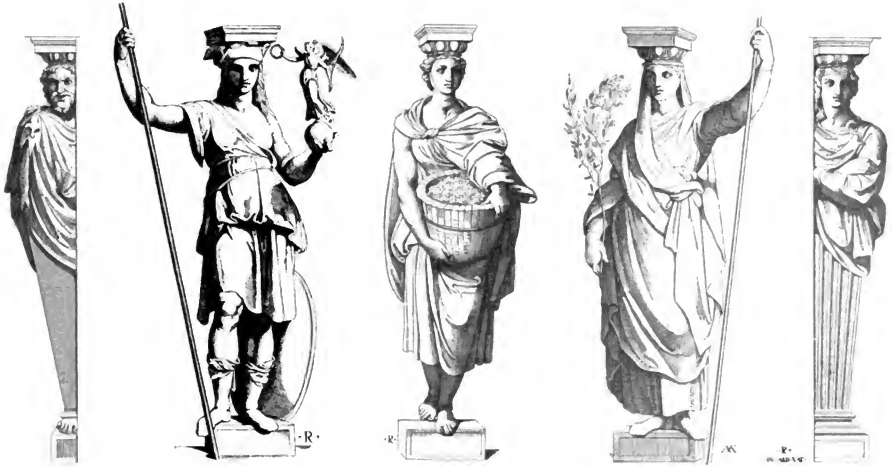
Fig. 112.

Atlanten als Balkonträger am *Palazzo Barzellini* zu Bologna.

grofse Vorrat an folchen aus antiker Zeit reizte, während die Protorenaiſſance und das Mittelalter, gleichwie einſt das alte Griechenland, mehr die Schichtung aus einzelnen Tambours zur Ausführung brachte. Uebrigens gibt es auch antik-römiſche

Digitized by Google

Fig. 113. Fig. 114. Fig. 115. Fig. 116. Fig. 117.



Von den Stanzen des Vatikan zu Rom.

Säulen, welche die mittelalterliche Praxis zeigen, wo die angearbeiteten Plättchen fehlen, wie z. B. an den prächtigen, aus rotem Marmor angefertigten Säulenfchäften in *San Zeno* in Verona.

Die Knollen bei den Uebergängen der kreisrunden Säulenbafen nach den viereckigen Plinthen kommen in der Blütezeit der Renaiffance nicht mehr vor, obgleich diefelben nichts weniger als eine mittelalterliche Erfindung find; fie find bei den Säulenbafen des *Diokletian*-Palaftes in Spalato fchon nachzuweifen und eine fpätrömifche Erfindung, die aber formal und technifch einen Fortfchritt bezeichnet.

Wir finden fie umgeformt bei den Mittelfchifffäulen in *San Zaccaria* zu Venedig, wo der Uebergang der achteckigen Bafen zum viereckigen Unterfockel durch Konfolen mit Blattumfchlag vermittelt wird. In fchönfter Weife ift aber der Uebergang vollzogen an den Säulen im Dome von Caftrogiovanni in Sizilien, wo an den Bafen Chimären mit Blumen- und Früchtegirlanden von der attifchen Bafis nach der quadratifchen Plinthe den Uebergang vermitteln — infchriftlich eine Arbeit vom Jahre 1507.

Lagern auf den fteinernen Freiftützen Holzgebälke, fo wird zwifchen die Tragbalken und das Kapitell ein gefchnitztes Sattelholz eingefetzt nach altperfifchem Vorgange (Perfepolis, Halle des *Xerxes*, fchon in Stein umgefetzt) (Fig. 110, S. 62). Sind dagegen Steinarchitrave aufgelegt, fo gefchieht dies nach antiker Art. Werden Bogen aufgefetzt, fo bringt die Renaiffance hier nichts Neues; fie wendet die im römifchen Altertum geübten drei Arten des Auffetzens der Bogen an[52]) und fchiebt fomit entweder den ganzen Apparat eines römifchen Gebälkes mit Architrav, Fries und Gefims ein (*Santa Annunziata* in Florenz), oder fie begnügt fich mit einem verkümmerten Gebälke nach oftrömifchem Gebrauche, indem fie einen glatten oder dekorierten Würfel mit krönenden Profilierungen vorfieht (*Maddalena de' Pazzi*, *Innocenti* u. f. w. in Florenz), oder fie fetzt die Archivolte unmittelbar auf den Abakus der Kapitelle (*Maria novella*, verfchiedene Klofterhöfe in Florenz u. a. O.).

Atlanten und Karyatiden als Freiftützen weift die Antike auf. Sie kehren in der Renaiffance wieder, erftere hauptfächlich als Balkonträger an den Haupteingängen der Paläfte (Bologna, Genua), als Vollfiguren und als Hermen (Fig. 112) gebildet. Auch als reichfte Umrahmung bei Fenftern (Mailand, Verona) find fie zu finden, und als leicht gefchürzte Trägerinnen fehen wir die Karyatiden gemalt in den Stanzen des Vatikan (Fig. 113 bis 117). Die antiken Karyatiden ftehen gefchloffen wie Säulen da, zeigen eine gewiffe Gleichgültigkeit gegen die Zumutung, immer unbeweglich daftehen zu müffen mit einer Laft auf dem Kopfe und fügen fich in das Unvermeidliche. Anders diejenigen der Renaiffance, welche fich mit Wucht und Leidenfchaftlichkeit gegen die ihnen zugemuteten Gewichte ftemmen. Sogar *Raffael* hat feinen weiblichen Figuren noch eine andere Befchäftigung zugemutet, um fie etwas freier erfcheinen zu laffen. Der Gedanke, die menfchliche Figur als Freiftütze zu verwenden, ift überall der gleiche; er kehrt zu allen Zeiten wieder. Aber die Verwirklichung desfelben ift in der Renaiffance himmelweit von derjenigen verfchieden, welche die Antike uns zeigt. Alfo auch hier kein ftumpfes Nachbeten!

Bei den Gliederungen der Fenfter- und Türrahmen, wie auch bei den Gefimfungen, bewegt man fich im antiken Fahrwaffer; in früher Zeit noch in etwas unficherer, taftender Weife; die breiten mittelalterlichen Rahmen, welche die Back-

[52]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 241, S. 264 dieles »Handbuches«.

Digitized by Google

ſteinarchitekturen Oberitaliens aufweiſen, ſpielen vielfach herein, bewuſst und beſtimmt in der Hoch- und Spätrenaiſſance.

Die Renaiſſance iſt reich an pikant umgeänderten Einzelheiten der antiken Bauglieder. Sie alle anzuführen, würde ein Buch allein füllen; auf einige aber mufs ich hinweiſen.

Bei den Geſimſungen finden wir die Waſſernaſe oft in ſchöner Weiſe künſtleriſch ausgebildet, und zwar als Wellenkarnies mit aufgelegten Blättern (Tur in der *Badia* bei Florenz); dann die Vorderſeite der Hängeplatten, mit Kerbſchnittmuſtern verziert, an der genannten Türumrahmung und an derjenigen des *Palazzo Vitelleſchi* in Corneto; weiter einfache oder triglyphenartig gebildete Konſolen, mit Einſchnitten und Tropfen zwiſchen Architrav und Corona im Fries der grofsen Hauptgeſimſe, ein Motiv, das der grofse *Bramante* bei ſeiner *Cancelleria*, im reizenden Kloſterhofe von *Maria della Pace* in Rom im grofsen durchgeführt hat, das auch im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom auftritt, bei den Faſſadenentwürfen des *Serlio* vorkommt, am *Palazzo Fantuzzi* in Bologna und an vielen Genueſer Paläſten wiederkehrt. *Vignola* gibt eine hübſche Weiterentwickelung dieſes Motivs in Fig. 90, wo die antike, horizontal vorwärtsſtrebende Volutenkonſole des Hauptgeſimſes mit der ſtehenden Konſole im Frieſe zuſammengeſetzt iſt.

Das Kämpfergeſims am Bogen des *Septimius Severus* in Rom ſetzt ſich aus einer krönenden Sima, einer Zahnſchnittleiſte und aus einigen tragenden oder überführenden Gliedern zuſammen; es zeigt alſo die gleichen Elemente in der gleichen Reihenfolge wie die Fenſterbankgeſimſe der Florentiner Ruſtikapaläſte; nur ſind dort die Zahnſchnitte flach und ſchüchtern angedeutet. Ich habe jene Bankgeſimſe auf mittelalterliche Einflüſſe gedeutet; ſollten ſie doch nicht wohl eine Reproduktion dieſes antiken Kämpfergeſimſes in verflachter Form ſein und die mittelalterlichen verwandten Formen nicht auch auf dieſer fufsen?

75. Ornament.

Das Ornament tritt bald naturaliſtiſch, bald ſtiliſiert auf, desgleichen auch das Figürliche. Für die Zierleiſten bleiben Eierſtäbe, Herzblätter, Perlſchnüre, Flechtwerke, Meereswogen, Mäanderſchemata, ſich mehr oder weniger ſtreng an die Antike anſchliefsend. Schlechtes und Gutes läuft nebeneinander her; den ſtrengeren griechiſchen Formen wird meiſt aus dem Wege gegangen.

Das Blattwerk an den Kapitellen, die Rankenwerke, Blumen-, Blätter- und Früchtegehänge, die Füllornamente und Friefe richten ſich in der Ausführung einmal nach dem Material, das für ſie auserſehen iſt; dann ſind ſie von ihrer Zeit, vom Können und Empfinden des Meiſters abhängig. Ein Blattwerk aus gebranntem Ton wird mit Rückſicht auf die Eigenart des Materials einen anderen Charakter tragen müſſen als das in Bronze ausgeführte; das aus Holz herzuſtellende einen anderen wie dasjenige aus Marmor, und das aus letzterem wieder einen anderen, als wenn es aus Sandſtein anzufertigen iſt. Man kann deswegen nur Gleiches mit Gleichem vergleichen, d. h. nur Holzarbeiten mit Holzarbeiten, nur Steinornamente mit Steinornamenten u. ſ. w. Und vergleichen wir ſo die Werke vergangener Zeiten mit denjenigen der Renaiſſance, ſo wird für die letztgenannte Kunſtperiode unſere Wertſchätzung die denkbar höchſte ſein müſſen.

Die Flora, die ſie ihren Ornamenten zu Grunde legte, war durchweg die heimiſche, die jedem erreichbar und verſtändlich war. Sie wird, wie ſie iſt, wiedergegeben, oder ſie wird dem Material angepafst, ſtiliſiert. Das Gleiche gilt vom Menſchen und vom Getier, wenn dieſe in den Bereich der Architektur einbezogen

Digitized by Google

werden ſollen. Beim ſtiliſierten Ornament lehnt ſich die Renaiſſance meiſt an die Antike an. Ich ſage »meiſt«, weil dies nicht durchweg der Fall iſt und ſie auch aus dem Eigenen ſchafft.

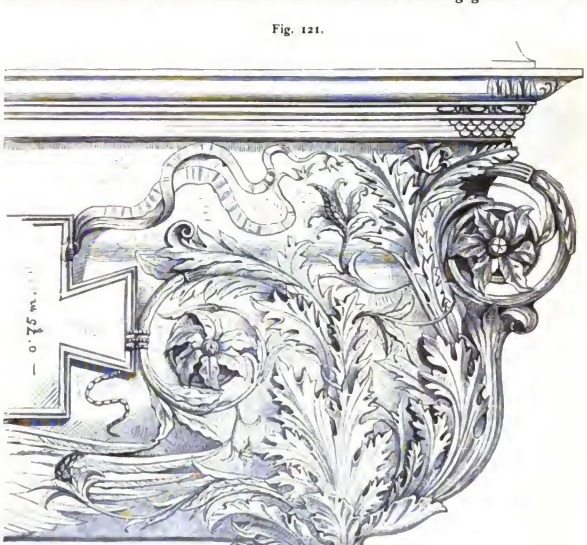
Fig. 118 bis 120.

So hat z. B. das groſse Blattwerk am Kapitell im Hofe der *Innocenti* in Florenz mit der Antike nichts zu tun, und der ſog. Akanthus hat, was Blattſchnitt und Flächenbehandlung, ſowohl in der guten römiſchen, als auch in der Blütezeit der Renaiſſance, anbelangt, viel mehr Aehnlichkeit mit den Blättern einiger Eichen-

Digitized by Google

arten (Fig. 118 bis 120) als mit dem bekannten Krautgewächs. Schon bei den Blättern auf der vatikaniſchen *Biga*[53]), dieſer Glanzleiſtung römiſcher Ornamentik, fällt dies auf, und der Kunſtler des Sarkophags des *Marzuppini*-Grabmales in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 121), dieſer ebenbürtigen Arbeit aus dem gleichen Geſteine, hat nicht mehr dem antiken Blattſchnitt des Akanthos Raum gegeben. Der Ver-

Fig. 121.



Vom *Marzuppini*-Grabmal in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

gleich beider Leiſtungen iſt intereſſant; ſie bieten beide das Beſte ihrer Zeit, und mir erſcheint die Arbeit des Römers fluſſiger als diejenige des Toskaners. Beide verfolgen den gleichen Grundgedanken: aus ſtiliſiertem, groſsem Blattwerk naturaliſtiſche Blumen und Geſchlinge herauswachſen zu laſſen — Stiliſiertes und Naturaliſtiſches miteinander zu verbinden!

[53]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 250, S. 241) dieſes «Handbuches».

Digitized by Google

Fig. 122.

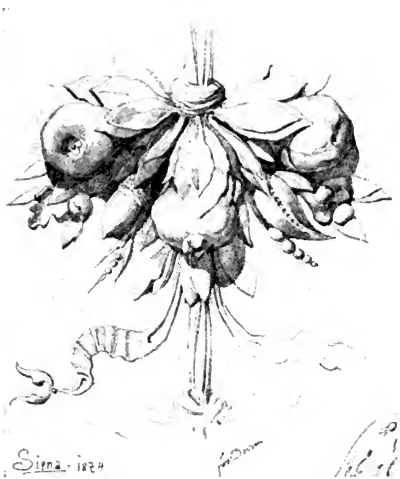
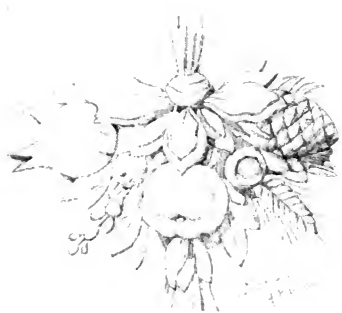


Fig. 123.



Früchte- und Blumenbouquets an den Pilaftern der *Libreria* zu Siena.

Wo es galt, ganz naturaliſtiſch zu arbeiten, ſtehen die Alten den Renaiſſancemeiſtern beinahe ebenbürtig gegenüber. Der Kandelaber mit den Roſenzweigen im Lateran[54]) iſt vollendet naturaliſtiſch; die Natur iſt einfach abgeſchrieben. Dasſelbe iſt bei verſchiedenen Feſtons der Fall, bei Laubzweigen auf Marmorfrieſen, die im *Muſeo nazionale* in Rom zu finden ſind, bei verſchiedenen Frucht- und Blumengehängen auf Silbergeſchirren und an Bronzen in Pompeji, Neapel u. a. O.

Aber wann und wo ſind ſchönere Früchte- und Blumenbouquets aus Marmor gemeiſſelt worden als auf den Pilaſtern der *Libreria* in Siena (Fig. 122 u. 123)? Wo ſind aufſteigende Blumenkelche, Blätter und Knoſpen feiner dargeſtellt worden als in den Ranken der Pilaſter in der *Pellegrini*-Kapelle in Verona? Wer hat es beſſer verſtanden, Blumengirlanden und Kränze ſchön anzuordnen und naturwahr zu geſtalten als die *Robbia* bei ihren Majoliken, wenigſtens der Form nach? Wer hat je naturwahrere ſingende Knaben dargeſtellt als jene Künſtler? Mit einer

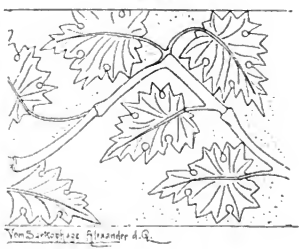
[54]) Vergl. ebendaſ. (Fig 251, S. 272).

überlegenen Meiſterſchaft ſtehen die Renaiſſancemeiſter allem gegenüber, was andere in dieſer Richtung je geſchaffen haben. Feine Naturbeobachtung und aufsergewöhnlicher Schönheitsſinn bilden die Grundlage ihrer Kompoſitionen bei aufserordentlicher Gewandtheit im Stiliſieren.

76. Naturalismus in der Kunſt.

Ja, der Wunſch nach Umkehr und die Sehnſucht nach dem Mutterbuſen der Natur, der heute wieder vielbeſungene Naturalismus (der bei uns aber ſehr nach Japan ſchmeckt), hat zu allen Zeiten geblüht und iſt allenthalben virtuos gehandhabt worden; aber vorgehalten hat er nirgends, da er in der Kunſt nicht das Höchſte bietet und bieten kann! Wir ſehen ihn im Aegypterland ſchon zur Zeit der VI. Dynaſtie blühen; denn wer wollte dem bekannten Figürchen des hockenden Schreibers (Original im Louvre), vom allermodernſten Standpunkt aus betrachtet, nicht den höchſten Grad von Naturalismus zuerkennen? Wer will dem Verfertiger des Weinlaubfrieſes am ſog. *Alexander*-Sarkophag (Fig. 124) eine feine Naturbeobachtung ſtreitig machen?

Fig. 124.



Die Römer kannten und übten den Naturalismus, wie gezeigt, und im italieniſchen Mittelalter waren es die *Piſani*, welche ihn wieder erweckten, von antiken Reliefs begeiſtert — Naturſinn erweckt durch die Formen der Antike! Später ſollte ohne eine Anlehnung an die Antike »Lebenswahrheit und ſeeliſcher Ausdruck, ſelbſt auf Koſten der Schönheit und Richtigkeit, ohne Kenntnis der Anatomie« gewonnen werden!

Auch dieſe Anſchauungen kamen und gingen und machten anderen Platz; man arbeitete dann mit der Kenntnis der Anatomie; man liefs den Subjektivismus unumſchränkt walten, der mit ſeinem Schöpfer ſtand und fiel, weil der Subjektivismus nur wieder Subjektivismus erzeugt, deſſen Ergebniſſe auf dem Gebiete der Kunſt wohl keine übereinſtimmenden, eher grundverſchiedene ſein werden.

Es iſt ein ſeltſam Ding um unſere Anſchauungen, nicht allein in der Kunſt, ſondern ganz im allgemeinen, auch um unſere Einrichtungen auf Erden — wo das Gute und Bewährte in denſelben fallen mufs, um Neuem Platz zu machen, nur weil die Abwechſlung ergötzt! Einen anderen Kreislauf hat auch die Renaiſſance nicht machen können, als den andere ihr ſchon vorgemacht haben; vielleicht aber dürfen wir in ihrem Kreiſe eine Spirale erblicken, die uns der Vollkommenheit um einige Millimeter näher brachte.

Als poſitive Wahrheit dürfen wir aber aus dieſen Erſcheinungen und dem Geſagten abziehen, und jeder, der Zeichnen gelernt hat, wird es beſtätigen, »dafs es leichter und bequemer iſt, die Natur einfach ſo wiederzugeben, wie man ſie ſieht, als ſie für beſtimmte Zwecke und Materialien erſt entſprechend zu ſtiliſieren«, und wenn vor kurzem *v. Keppler* [55]) die Frage ſtellte, ob die heutige Kunſt, ob die religiös chriſtliche von der altägyptiſchen lernen könne, und ſie wie folgt beantwortet: »Sicherlich; denn was ihr vielfach abhanden gekommen iſt, bildet den Adel

[55]) Vergl.: Keppler, P. W. v. Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. 3. Aufl. Freiburg 1899. S. 84.

Digitized by Google

und das Mark der ägyptiſchen: das Bewuſstſein, daſs die Kunſt nicht dazu da iſt, nur durch ihr Spiel zu ergötzen, ſondern um hohe und höchſte Aufgaben zu erfüllen, die Selbſtbeſchränkung und das vernünftige Maſs in der Naturnachbildung, Beugung unter die Geſetze der Vernunft, unter die Naturgeſetze der Kunſt, Einfalt und Jungfräulichkeit, Sinn für Wahrheit, Verſtändnisklarheit gepaart mit Gemütstiefe« — ſo unterſchreibe ich dies gern.

Den Worten unſeres Kaiſers: »Völker Europas, ſchützt eure heiligſten Güter vor der gelben Raſſe« — gebe ich eine andere als rein politiſche Bedeutung. Zu den heiligſten Gütern gehört auch unſere Kunſt, d. h. die Kunſt der europäiſchen Völker! Wenn nun allerneueſte Beſtrebungen im Deutſchen Reiche mit Begeiſterung die ſchlieſslich doch primitive Kunſt des abſterbenden Japanismus auf den Schild erheben, ſo begeht man wohl einen Fehler, den das »Rokoko« ſchon einmal gemacht hat und der folgenſchwer für uns werden kann. Die ſchönen, wohltuenden Formen der Renaiſſance und der Antike werden leichtfertig über Bord geworfen und was nehmen wir dafür in Kauf? Zunächſt gewiſs nichts Beſſeres![56])

Schlufsbetrachtung.

77. Schlufsbetrachtung.

Iſt in dem in Kap. 1 bis 10 Vorgetragenen noch an der gewohnten Einteilung von Protorenaiſſance, Uebergangsſtil, Früh- und Hochrenaiſſance, die Zeit der Theoretiker, des Barocco und des Rokoko feſtgehalten, ſo wird ſich doch aus der Art, wie dies geſchehen, herausleſen laſſen, daſs es ſich nur um Erſcheinungen auf dem Gebiete der Architektur handelt, die wohl zeitlich auseinander liegen oder voneinander getrennt ſind, aber doch von einem Wellenſchlag getragen werden, der bald hoch, bald tief geht, oder eine Zeitlang einen Widerſtand findet, um denſelben mit um ſo gröſserer Gewalt zu überfluten oder zu vernichten.

Ein Anſtoſs wird gegeben; die urſprünglich ruhige Oberfläche wird belebt; ſie erhebt ſich zum mächtigen Wogenſchlag, der ſtolz und majeſtätiſch vor ſich geht und alle Wirbel und Gegenſtrömungen verſchlingt, der in harmoniſcher, ebenmäſsiger Bewegung verbleibt — die antike Kultur und Kunſt!

Ein Auf- und Abwogen iſt auch bei dieſer feſtzuſtellen; dem Hochgang folgt der Tiefgang der Woge. Aber ſie verläuft nicht im Sande; ſie erhebt ſich immer wieder mit neuer Kraft, bald ſtärker, bald weniger ſtark an die Oberfläche hervortretend. Die Stürme der Völkerwanderung peitſchten die Wellen hoch; aber auch ſie legten ſich wieder und machten einer ruhigeren Gangart Platz. Die Wellenkämme bringen uns erſt ſchüchtern und dann ſtärker die Perlen der alten Kunſt wieder; Gottheiten fügen ſie zu glitzernden Gebilden zuſammen; die wiedererwachte, auch durch die Sturmflut nicht zu Grunde gerichtete Menſchenſeele erfreut ſich der Erſcheinung und gibt ihnen, ſie feſſelnd, wieder bleibende Geſtalt.

So nimmt die karolingiſche Zeit die Scherben der in jenen Stürmen faſt vernichteten alten Kunſt wieder auf, kittet ſie zuſammen, und wo dies nicht mehr möglich iſt, ſchafft ſie Erſatzſtücke oder bildet neue Gefäſse im Geiſte der Alten. Ihr folgen mit den gleichen Beſtrebungen weitere Zeitläufte; ſie ſchaffen, da das neue Leben und die veränderte Lebensweiſe andere Anforderungen und dem Künſtler

[56]) Beherzigenswerte Worte in dieſem Sinne hat neuerdings Profeſſor C. Schick, Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Kaſſel, veröffentlicht und auch Otto Kaemmel in Leipzig in ſeinem Aufſatz: »Barfchen heraus« (Grenzboten, 31. Mai 1900, Nr. 22.)

Digitized by Google

andere Aufgaben ſtellt, neue Gebilde; aber das »Ewige«, was in der antiken Kunſt wurzelt, übt den alten Zauber, der nie erlöſchen wird, auch auf ſie aus.

Die ganze frühchriſtliche Kunſt, die Kunſt der Kosmaten, die ſog. Protorenaiſſance und mit ihr alles, was wir mit dem Sammelnamen der »romaniſchen Kunſt« bezeichnen, ſind nichts als weitere Phaſen der antiken Kunſt, Hochgänge und Tiefgänge derſelben Welle, die aber über durchwühlten Grund getrieben wird und daher oft eigenartige Sprünge macht! Den Urgrund bilden aber die veränderten Lebensbedingungen und Bedürfniſſe, mit denen jede Bewegung zu rechnen hat.

In dieſem Sinne gibt es keine Renaiſſance; auch ſie iſt weiter nichts als eine ſtärkere Woge, eine weitere Phaſe der antiken Kunſt, die eine Zeitlang zurückgedämmt von einer Gegenwoge, die aus dem nördlichen Frankreich einherflutete, die aber, wenn ſie auch anfangs die Kraft hatte, bis nach dem fernen Oſten zu fließen, doch von der alten, ſtärkeren Woge erbarmungslos überſtürzt und zurückgeworfen wurde bis weit über den Ort ihrer Entſtehung hinaus!

Und was brachte ſie Italien? Die konſtruktiv-techniſche Errungenſchaft, bei einem Bauwerke die Maſſen da zu häufen, wo ſie einer beſtimmten Kräftewirkung Widerſtand zu leiſten haben, und ſich zwiſchen ſolchen Angriffspunkten mit ſchwächerem Mauerwerk zu begnügen; ſie ſetzte an Stelle der vollen Bogenform den geknickten Bogen und führte wieder einmal die naturaliſtiſche Ornamentik ein, was Aegypter, Griechen und Römer ſchon vordem ausprobiert hatten, wobei ſie aber über gewiſſe Grundformen im architektoniſchen Detail der Alten Welt doch nicht hinauskam; dieſe begleiten ſie auf Schritt und Tritt.

Die fremden Architekten des Nordens waren der unverwüſtlichen Kraft der Antike nicht gewachſen; ſie wurden gezwungen, das Mitgebrachte nach den ſüdlichen Grundſätzen umzubilden — »ſie gaben das Lebensprinzip der nordiſchen Gotik preis — die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüſte von lauter aufwärtsſtrebenden, nach Entwickelung und Auflöſung drängenden Kräften; dafür tauſchen ſie das Gefühl des Südens für Räume und Maſſen ein, das die von ihnen gebildeten Italiener noch in weiterem Sinne an den Tag legten«.

Im Norden wird die Horizontale als überwunden angeſehen; im Süden bleibt ſie die Herrſchende, und mit ihr bleibt die Antike wieder bei ihrem alten Rechte; ſie erwies ſich im Kampfe als die ſtärkere ſeit der Zeit jenes Ringens im *Quattrocento* bis auf den heutigen Tag!

»Die Antike wollten ſie wieder beleben«, wie ſo mancher ſchöne Sang über die Renaiſſance anhebt — das war wohl kaum nötig; jene war immer lebendig und daß ſie einer weiteren Entwicklung fähig war, dafür zeugen gerade die Protorenaiſſance und die geſamte romaniſche Baukunſt, ihr Kampf und Sieg über die nordiſche Kunſt zur Genüge, und in den Beſtrebungen und Leiſtungen des *Quattro-* und *Cinquecento* feiert ſie nur einen höchſten Triumph!

Die romaniſch-mittelalterliche Weiſe iſt weder eine Vorſtufe der gotiſchen, noch bildet ſie einen Uebergang zu dieſer; vielmehr iſt ſie der architektoniſche Ausdruck des einen der großen Gegenſätze jener Zeit, die ſich in allen Verhältniſſen und Zuſtänden bekämpften.

Ein nie unterdrücktes Fortleben der antiken Kunſt, die auch den einzig ſtärkſten Gegner — die Gotik —, wenigſtens auf italieniſchem Boden, durch ihr Weſen beſiegte und ihn zwang, ſich ihren Prinzipien anzubequemen, die es verſtanden hat, auch den veränderten Anforderungen im öffentlichen und privaten Leben mit ihrem

Digitized by Google

biegſamen Syſtem und ihrer ewigen Formenſprache, die nicht in ſtarrer Gebundenheit den Liebhaber anfröſtelt, vielmehr die freieſte Interpretation zulaſst, gerecht zu werden: das iſt es, was unter »Renaiſſance« verſtanden werden möchte. Sie iſt das Weiterklingen der Antike unter veränderten Verhältniſſen, aber nun und nimmermehr ein Wiederbelebungsverſuch oder eine Wiedergeburt derſelben!

In dieſem Bewuſstſein hat ſie ſtets gearbeitet und hat ſich daher auch nie in öden, zweckloſen Rekonſtruktionsverſuchen und Reſtaurationsarbeiten bei den Werken alter Kunſt ergangen, nie Mittel und Kraft für ſolche vergeudet; ſie zog jene eher für ihre Zwecke heran und ſchreckte ſogar vor deren Beraubung nicht zurück, wo es galt, mit Hilfe der alten Beſtände einer neuen Aufgabe Form und Ausdruck zu verleihen.

Nichts verrät einen hypokratiſchen Zug an ihr; überall ſelbſtbewuſstes Auftreten und Schaffen, das den hohen Grad ſeiner Verantwortlichkeit kennt!

Und ich pflichte *Kaemmel*[35]) bei, wenn er ausführt: »So wird den Fremden in Rom oft die Beobachtung verſtimmen, daſs hier das Mittelalter die antiken, die Neuzeit die mittelalterlichen Bauwerke nach eigenem Bedürfnis und Geſchmack rückſichtslos beſeitigt oder umgeſtaltet hat; aber gerade in dieſem ſozuſagen naiven Verfahren ſpricht ſich die Empfindung eines ununterbrochenen Zuſammenhanges mit der Vergangenheit aus, deren Denkmäler den Römern eben nicht als etwas Totes, Abgetanes, daher auch nicht als Gegenſtände hiſtoriſcher Betrachtung und pietätvoller Schonung erſcheinen. Was auch das Mittelalter und die Neuzeit in Rom verwüſtet haben, ſie haben doch immer die künſtleriſche Ueberlieferung in ihrer Art feſtgehalten, und wie die römiſche Kaiſerzeit gebaut, wie ſie namentlich die Innenräume geſtaltet und ausgeſchmückt hat, das ſehen wir aus den Kirchen und Paläſten vor allem der Renaiſſance faſt beſſer als aus den gerade von ihr noch ar verſtümmelten Reſten des Altertums.«

[35]) Vergl.: Antikes und Altchriſtliches in Rom. Grenzboten, 27. Sept. 1900, Nr. 39, S. 620.

Digitized by Google

B. Profanbauten.

Vorwort.

»... Ihre Pflege (diejenige der Baukunft) fetzt vor allen Künften die gröfsten Mittel voraus; fie ift auch, weil fie viele Menfchen befchäftigt und vielen Nutzen bringt, wirtfchaftlich von folcher Bedeutung, dafs die für fie gebrachten Opfer an Zeit und Geld dem ganzen Reiche zu gute kommen.«

SCHULTHEISS, C. Bauten des Kaifers Hadrian. Hamburg 1898. S. 13.

78. Mittelalterliches Städtebild.

Nach diefem Grundfatze handelten nicht nur der Kaifer und Kunftdilettant *Hadrian* im alten Rom; auch die kleinen Gewalthaber des *Quattrocento* und *Cinquecento* in Italien machten fich ihn zu nutze. Meift unrechtmäfsig oder durch Gewaltakte zur Herrfchaft gelangt, mufsten fie die Gemüter nach aufsen befchäftigen und im Inneren dafür forgen, dafs Adel und Bürgerfchaft vergafsen, wie fie zu ihrer Stellung gelangten, dafs Künftler, Gelehrte und die arbeitenden Klaffen durch Aufträge ruhig gehalten wurden.

Diefem Umftande, der Ruhmfucht der Emporgekommenen verdankt die Welt fo manches fchöne und auch gute Werk der Baukunft. Begünftigt wurde das Bauen in gröfserem Stil durch den Umftand, dafs der Adel in Italien fchon feit dem XI. Jahrhundert feinen Hauptwohnfitz in den Städten aufgefchlagen hatte. Wurden deshalb auch nicht durchweg koftbare Wohnhäufer und Paläfte gebaut, fo ftellte fich doch gegenüber den Nützlichkeitsbauten gewöhnlichen Schlages ein günftigeres Verhältnis heraus als irgendwo anders in der Welt zur gleichen Zeit.

In engen, wenig einladenden Gaffen reiht fich während des Mittelalters im Norden Giebelhaus an Giebelhaus mit überkragenden Stockwerken, wobei Luft und Licht dem Inneren nur in geringem Mafse zugeführt werden; den Wohnräumen felbft wird nur geringe Höhe gegeben, und das liebe Himmelslicht, ein heller, froher Sonnenftrahl trafen kaum je ein Wohngelafs an der Strafsenfront eines unteren Gefchoffes.

Ein echtes, treues Bild mittelalterlicher Wohnfitze im Süden gibt uns noch das dalmatinifche Städtchen Trau. Da wie dort im Norden die gleichen engen Strafschen, nur hier mit fchwarzgrauen, flach gedeckten Steinhäufern befetzt, unwohnlich im Inneren, mit bedenklich kleinen Wirtfchaftshöfen, Hühnerleitern ftatt Treppen, wenig Anmut bei geringem Behagen — »verfluchtes dumpfes Mauerloch« —!

Je weniger die Stadt ausgedehnt war, um fo leichter war fie im Kriegsfalle zu halten, um fo mehr wuchs ihre Verteidigungsfähigkeit. Die Erkenntnis diefer Tatfache trieb die nordifche Gotik zum Hochbau der Häufer, zur Anlage fchmaler

Digitized by Google

Gaſſen und kleiner öffentlicher Plätze, und auch jenſeits der Alpen hatten die gleichen Urſachen die gleichen Wirkungen!

»Krumme Straſsen, ſchiefe Ecken,
Hohe Dächer, zopf'ge Schnecken
Füll'n mit regelrechtem Schmerz
Jedes biedere Künſtlerherz« —.

Halb im Ernſte, halb im Scherz kann man dieſen Spottvers, den die hannöveriſchen Architekten im Jahre 1862 ihrer Feſtſchrift vordrucken liefsen, hier parodieren. Nur waren es nicht die Künſtlerherzen allein, es waren in höherem Maſse die Städtebeherrſcher, welche das Bedurfnis hatten, mit jenen Einrichtungen aufzuräumen, um ihre perſönliche Sicherheit und ihre Machtſtellung vor Gefahren und Schaden zu bewahren.

79 Umwandelung der Straſsenanlagen.

König *Ferrante* von Neapel machte (1476) dem Papſte *Sixtus IV.* begreiflich, daſs er nie Herr der Stadt wäre, ſolange enge Straſsen, Erker und Gaſſenhallen vorhanden ſeien.

Mit dem Papſte wetteiferten die gröſseren Städte Italiens, ihre engen und krummen Straſsen breit und gerade zu machen, Vorbauten und Erker wurden abgeſchafft!

Bologna begann 1470 mit der Wegräumung der hölzernen Vorbauten vor den maſſiven Häuſern, von denen noch gute Beiſpiele erhalten geblieben und in Fig. 125 u. 126 im Bilde wiedergegeben ſind. An ihre Stelle traten die gewölbten Bogengänge, aber auch nicht zum Vorteil für einen Bedrücker der ſtädtiſchen Freiheit!

Auch *Alberti* empfiehlt dem Gewaltherrſcher in einer Stadt die Wegnahme der Vorbauten, weil von ſolchen aus die Gegenwehr gegen ſeine Söldlinge zu leicht wäre. Sonſt aber verlangt derſelbe *Alberti* aus äſthetiſchen und praktiſchen Gründen die Schlangenwindung der Straſsen: »Die Stadt werde gröſser erſcheinen, die Häuſer ſich allmählich und abwechſelnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen Feinde leichter ſein« — wenn man die geraden Straſsenzüge vermiede. Er drang mit dieſer Anſicht nicht durch, beſonders da auch ſchon vor dem Eintritt der Renaiſſance Straſsenkorrektionen in gröſserem Umfange vorgenommen wurden, wobei der Geradeführung der Vorzug gegeben wurde. Dieſe Umwälzungen bei den Straſsenanlagen hatten noch die feſte Deckung der Straſsen- und Platzflächen im Gefolge.

»Wegen Schönheit, Verhütung des Schlammes und Staubes« liefs die tonangebende Stadt Florenz ihren Signorenplatz pflaſtern (1351), Venedig ſeinen Markusplatz (1382), Mailand (1412) und Bologna (1470) ihre Straſsen.

Plattenwege um Kirchen und öffentliche Bauten wurden angelegt; die Sieneſen belegten ihren Marktplatz mit Travertinquadern (1513); an anderen Orten wurden Marmorplatten, hochkantig geſtellte Ziegel und Flufsgeſchiebe (Flufskieſel) verwendet. Die Pflaſterung Roms begann unter *Nikolaus V.*, wobei die harten, kleinen, kubiſchen Steine vorgezogen wurden, mit denen ſich Unebenheiten im Gelände, Gefälle mit Waſſerabzügen und dergl. leichter ausgleichen und herſtellen liefsen als mit groſsplattigen Steinen, bei gröſserer Feſtigkeit gegen Abnutzung, als wenn man gebrannte Steine verwendet haben würde.

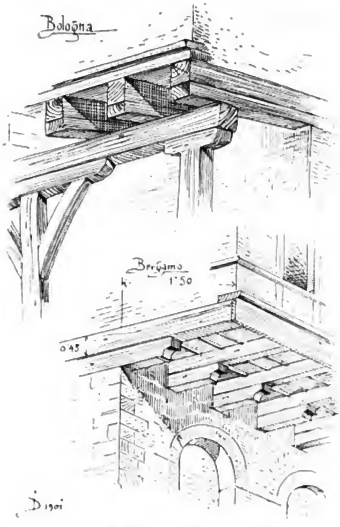
Ueberall trat das Beſtreben auf, in den Städten gröſsere Plätze zu ſchaffen, umgeben von luftigen Säulenhallen, vielfach mit Verkaufsbuden hinter denſelben.

Digitized by Google

Fig. 125.

Altes Haus zu Bologna.

Fig. 126 u. 127.



Holzkonstruktionen zu Bologna und Bergamo.

Digitized by Google

Ein antiker Gedanke lebte hier wieder auf! Wie eine Erlöfung mufste es empfunden worden fein, als die Renaiffance mit ihrem Bauprogramm hervortrat und ihre Meifter Gefetze und Vorfchriften für die neue Bauweife entwickelten und bekannt gaben, als fie die Grofsräumigkeit auch bei den Wohngebäuden auf den Schild erhoben, nach antiker Offenbarung, wenigftens was dort die Wohnungen der Gebildeten, Reichen und Grofsen anbelangte.

80. Charakteriftik des Wohnhaufes.

Gerade Fronten, gleiches Niveau aller Räume eines Gefchoffes, Verlaffen aller halsbrechenden Zwifchenftufen, Anlage regelmäfsiger Korridore vor den Gemächern, Verzicht auf fchmale, winkelige Gänge und den Notbehelf von Wendeltreppen waren das Kennzeichnende der Renaiffance-Wohnhäufer. *Alberti* hätte am liebften alle Räume auf einem Boden und zu ebener Erde gehabt, die Treppen überhaupt weggelaffen, die nur dazu da wären, um den Grundrifs zu verwirren und zu verderben. Er war der erfte, der Gefetze für kubifche Verhältniffe der Innenräume aufftellte, Verhältniszahlen für Längen-, Breiten- und Höhenmafse angab.

Vom Architekten verlangt er[58]), dafs er fich nicht jedem, der bauen will, an den Kopf werfe; er verlangt Glauben und Vertrauen von denen, welche fein Werk oder feinen Rat beanfpruchen, und dafür dann eine angemeffene, nicht mittelmäfsige Belohnung. Er will, dafs man fich eher zwei- oder dreimal rufen laffen folle, als fich einmal aufdrängen! Wie anders heute, wo die Architektur ein Gefchäft geworden ift und die Auftraggeber zum Teil nervöfe, abgehaftete Befferwiffer!

Alberti will für die Ausführung gute Aufleher haben, die während der Abwefenheit des Architekten immer ein Auge auf die Arbeiter haben, um die Ehre rein zu halten und damit nicht alle Fehler, die aus Leichtfinn oder Unvernunft von anderen begangen worden find, dem Architekten aufgerechnet werden. Wenn er vor die Aufgabe geftellt würde, ein Werk weiter zu führen, das der Erfinder wegen der Gröfse desfelben oder wegen der kurzen Dauer des menfchlichen Lebens nicht zu Ende führen konnte, fo folle er fo weiter machen, wie jener es gewollt hat und nicht, von Neid und Ungeftüm befeelt, etwas Neues machen wollen. Jeder Verftofs gegen diefen Satz habe von jeher zur Folge gehabt, dafs hinterher alle vom Erfinder nicht vollendeten Bauten bei der Vollendung verdorben zu werden pflegten und ein fchlechtes Ende genommen haben.

An diefe Worte *Alberti*'s erinnert der Piftojefer Architekt *Lafri* den grofsen *Giorgio Vafari* bei der Ausführung der Kuppel der *Umiltà* in Piftoja, als er das Modell des *Vittoni* befeitigte, von dem *Lafri* fagt, dafs es »*grazioso e bello*« war, und deffen Beibehaltung den Piftojefen viel Geld und Verdrufs erfpart hätte[59]). *Vafari* verdarb tatfachlich in äfthetifcher und technifcher Beziehung den Bau, dem nach der Mifshandlung durch ihn der Einfturz drohte und der nur mit aufsergewöhnlichen Mitteln gehalten werden konnte.

Das von *Alberti* Gefagte bezieht fich auf Werke, die innerhalb eines Menfchenalters oder etwas mehr nicht vollendet werden konnten, oder die aus anderen Gründen in das Stocken geraten waren, deren Fertigftellung aber ein unabweisbares Bedürfnis blieb — und nicht auf fentimentale Reftaurationsarbeiten und das Ausbauen von halbzerftörten Werken ihrer Vorfahren. Trotz aller Begeifterung für die Antike ift es in der damaligen Zeit keinem grofseren Herrn oder feinem gebildeten Ratgeber eingefallen, einen Künftler damit zu beauftragen, im fog. Geifte der

[58]) In: *De Architettura*, Lib. IX, Kap. X (italienifche Ausgabe).

[59]) Vergl. des Verf. Abhandlung über diefen Kuppelbau in: Zeitfchr. f. Bauw. 1902, S. 14.

Digitized by Google

Alten oder auf Grund zweifelhafter Trümmer ein Bauwerk wieder erſtehen zu laſſen. Sie blieben mit ihrer Begeiſterung hübſch auf dem Papier, und ihr oder anderer Leute gutes Geld verſchleuderten ſie nicht für Abenteuerlichkeiten. Die Weisheit, die ſie aus den alten Werken geſchöpft hatten, wurde in ſinn- und ſachgemäſser Weiſe, wie ſie das neue Leben erforderte, verwertet. Nicht um Launen und Dünkel zu befriedigen — denn Ruhm wäre nach den damaligen Begriffen bei ſolchen Unternehmungen keiner zu holen geweſen — wollte man alte Trümmerſtätten wieder aufleben laſſen; man wollte ſie aber noch weniger ihres Zaubers entkleiden, noch der hiſtoriſchen Erinnerungen berauben.

81. Denkmalpflege.

Man machte wohl einmal aus einer Thermenhalle oder einem Tempel eine chriſtliche Kirche, was noch einen Sinn hatte; man ſchuf aber aus jenen nicht zweck- und ſinnloſe Neubauten im alten Gewande, was wohl auch nicht anders ausgefallen wäre als das, was aus den Händen unſerer modernen Architekten mit ihrer Kirchen-, Schlöſſer- und Ritterburgen-Ausbaumanie unter dem Deckmantel der ſog. »Denkmalpflege« hervorgeht.

Man ließs meiſt nur dasjenige verkommen, was nicht mehr zu halten war, und nutzte es dann für ſeine Zwecke wohl noch aus; bei anderem verlegte man ſich auf das Erhalten des Ueberkommenen, aber gab es zu Experimenten nicht her.

Ich halte dieſen Standpunkt immer noch für geſunder als den, welchen unſer viel geprieſener Denkmalſchutz von heute einzuhalten vorgibt, bei dem die Architekten vielfach in Ueberſchätzung eigenen Vermögens und in Unterſchätzung des hiſtoriſch Gewordenen eigene Neuſchöpfungen am unrechten Orte zum beſten geben, die jede ſpätere Zeit mifsbilligen oder verlachen mufs!

Die Meiſter der Renaiſſance rechneten mehr mit dem harten Satze: »Nur der Lebende hat recht«, und richteten nicht längſt verſchollene Dinge im Sinne der damals Lebenden wieder gebrauchsfähig auf, um nach getaner Arbeit ſich fragen zu müſſen: Was jetzt? Wir pflegen im verwandten Falle dann »Muſeen« daraus zu machen, deren die allerneueſte Kunſt ja vollſtändig entraten kann.

82. Wiſſen und Können der Architekten; Bauherren.

Alberti verlangt vom Architekten wenig oder viel, wie man es gerade nimmt: »*La pittura e le Mathematiche*«, d. h. ein gutes Zeichnen und mathematiſche Kenntniſſe (worunter übrigens noch keine Differential- und Integralrechnung verſtanden war); mit dieſen Künſten — Malen, Zeichnen und Mathematik —, gepaart mit Studium und Fleifs, wird ſich der Architekt bei den Spätergeborenen Dank, Reichtumer, Ruhm und Ruf erringen und ſichern! Dabei ſagt er, dafs der Baukünſtler weder Rechtsgelehrter noch Ingenieur zu ſein brauche, auch nicht Aſtrolog, Muſiker oder Rhetoriker, um ſeine Pläne zu erklären. Er gibt ſchon früher den guten Rat des *Fauſt* an *Wagner:* »Es trägt Verſtand und rechter Sinn mit wenig Kunſt ſich ſelber vor; und wenn's Euch Ernſt iſt, was zu ſagen, iſt's nötig, Worten nachzujagen?«

Filarete, der weniger vornehme, weniger gelehrte und ſelbſtbewufste Herr, drückt ſich mehr in der Art des Biedermannes aus, indem er meint, der Architekt ſoll alles zum Baue Erforderliche, auch zuverläſſige Leute, beſtens beſorgen, die Arbeit ſorgfältig und ſo ſparſam wie möglich leiten, die Rechnungen klar führen, auf Verlangen immer Bericht und Rechenſchaft ablegen, den Sold pünktlich verteilen, einem Obermeiſter die fällige Aufgabe Tag für Tag vorſchreiben. Der tüchtige Architekt verdient die höchſte Wertſchätzung ſeitens des Bauherrn, nicht

Digitized by Google

allein wegen seiner Seltenheit, sondern vorzüglich, weil er einer Angelegenheit vorgesetzt ist, die jenem so sehr wie keine zweite am Herzen liegt.

Das Gebäude vergleicht er mit dem menschlichen Leibe, da es wie ein solcher zunächst gezeugt werden muss, wobei er sagt: »Der Bauherr überträgt nämlich seinen Gedanken auf den Baumeister; dieser nimmt ihn auf und entwickelt ihn bei sich, wie eine Frau das empfangene Kind, monatelang; und gleichwie die Frau endlich gebiert, so bringt auch er den Baugedanken, und zwar in Gestalt eines Holzmodells, zur Welt. Letzteres wird nun mit unendlicher Sorgfalt behandelt, wie ein Neugeborenes von der Amme; etwas später, wenn einem Kinde Lehrer gegeben werden, sucht der Architekt nach tüchtigen Handwerkern für seinen Bau; natürlich in Uebereinstimmung mit dem Bauherrn, als dem Vater desselben«[60]).

Trotz dieses schönen Verhältnisses gibt Filarete seinem fürstlichen Bauherrn in der höflichsten, wohlmeinendsten Weise den guten Rat, »wenn er Pläne verstehen wolle, dann solle er zuerst etwas über die Sache lesen und dann zeichnen lernen«, wobei er aber immer noch ruhiger bleibt als sein Kollege *Apollodoros*, der den nachmaligen Kaiser *Hadrian*, der einer Beratung zwischen ihm und *Trajan* über Baupläne anwohnte, mit den Worten ablehnte: »Geh weg und male deine Kürbisse; denn hiervon verstehst du nichts«[61]).

11. Kapitel.

Paläfte.

»Die ideale, allgemeine Aufgabe des Zivilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besonderen und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpaläften, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stilgruppen bilden können.«

Burckhardt, J. Geschichte der Renaissance in Italien Stuttgart 1878. § 90, S. 167.

§3 Verschiedenheit.

Der Italiener unterscheidet frühe schon zwischen *Palazzi*, *Palazotti* und *Case*. *Filarete* teilt die Privatgebäude in Häuser der Adeligen, der Bürger und des untersten Standes ein; er spricht vom Palaste des Edelmannes, vom Hause des Kaufmannes, vom Hause des Handwerkers, und ausserhalb der Stadt von den Häusern der Adeligen und Bürger und vom Bauernhaus.

Je nach den örtlichen Verhältnissen, Sitten und Gewohnheiten der Bewohner bilden sich für Palast und Haus besondere Typen heraus, die nach dem Vorgange *Burckhardt's* wie folgt klassifiziert werden können:

§4. Florentinisch-sienesischer Palasttypus.

1) Der florentinisch-sienesische Palasttypus war der früheste, der lange Zeit den ersten Rang einnahm. Ihm ging der italienisch-gotische Palastbau voran, der mit dem Bergschloss und seinem meist unvermeidlich unregelmässigen Grundplan nichts zu tun gehabt hat und dessen wichtigste Eigenschaft die regelmässige Anlage bleibt. »Die Einheit der Front und des Grundplanes war die Mutter aller anderen

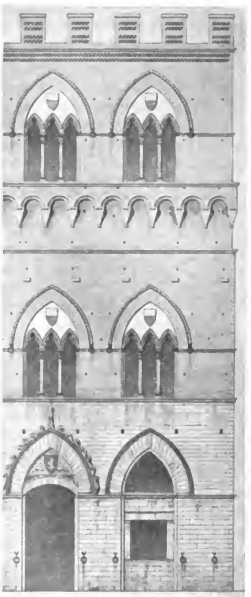
[60]) Vergl.: Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunst u. s. w. Zum ersten Male herausgegeben und bearbeitet von W. v. Oettingen. Wien 1890. S. 66 u. 67.

[61]) Auf dem Gebiete des Stillebenmalens, das auch in den pompejanischen Gemälden so viel vertreten ist, soll *Hadrian* nicht Unbedeutendes geleistet haben; aber *Trajan* begünstigte seine Kunstliebhaberei nicht. (Vergl.: Schultheiss, C. Bauten des Kaisers Hadrian. Hamburg 1858. S. 4.)

Digitized by Google

Einheit und Baulogik.« Der im ganzen vorherrfchenden Form des Grundplanes ift diejenige des antiken Wohnhaufes mit dem Gruppieren der Gelaffe um einen offenen, von Säulenhallen umgebenen Hof zu Grunde gelegt. Am Aeufseren herrfcht völlige Gleichmäfsigkeit; die Mittel find in der Weife gleich auf das Ganze verteilt; kein befonderes Auszeichnen des Haupteinganges ift vorhanden; jedes Gruppieren der Maffen ift verfchmäht; der Hof mit Säulen und geradläufige Treppen find bevorzugt. Die Fenfter der Obergefchoffe bleiben bis zu Anfang des XVI. Jahrhunderts halbkreisformig gefchloffen; die Stockwerke werden durch Fenfterbankgurten markiert; in den Höfen läuft ein Gefimfe über den Bogenftellungen, ein zweites unter den Fenftern hin, während der Zwifchenraum mit Medaillons, Wappen u. dergl. verziert wird.

Fig. 128.



Faffadenfchema in Siena.

Unter dem Einfluffe der toskanifchen Meifter ftehen auch der Palaftbau in Urbino, fowie die Paläfte in der Romagna und in Ferrara. Die Bolognefer Paläfte entbehren dabei vielfach der gefchloffenen Kompofition in der Längsrichtung wegen der durchlaufenden Strafsenhallen.

85. Venezianifcher Typus.

2) Den grofsen Gegenfatz zu diefem Typus bildet der venezianifche. In ihm wurde eine fertige, gotifche Erbfchaft angetreten. In der Mitte die Loggia und rechts und links derfelben gefonderte Fenfter mit vortretenden Balkonen, welche die ftrengere Architektur verwarf, indem fie lieber durch das Zurücktreten der Stockmauern einen feften und ficheren Stand für die Hausbewohner fchuf, wenn fie den Vorgängen auf der Strafse zufchauen wollten. (Vergl. die Paläfte *Uguccioni*, *Pandolfini*, *Pitti* in Florenz.)

86. Römifcher Typus.

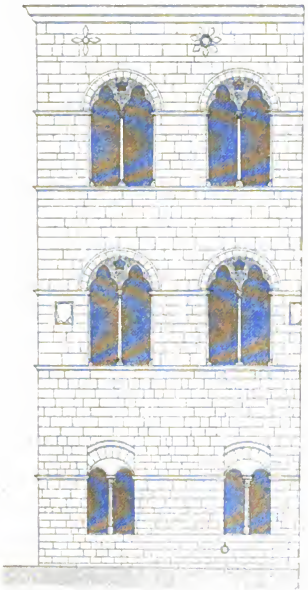
3) Einen dritten Typus zeigen die römifchen Paläfte, bei welchen nur die Gurten, Gefimfe, Fenfter- und Türumrahmungen aus Werkfteinen hergeftellt find, die fich, fämtlich in kräftigfter plaftifcher Bildung, von einer verputzten oder im Backfteinrohbau ausgefuhrten Mauerflache abheben. Pfeiler- und Säulenhöfe (Höfe *alla Romana*) kommen dabei zum Ausdruck. Hierher find aber befonders die Bauten der Nachblüte zu rechnen, die erft durch die Meifter der Zeit von 1540—80, »in einer Zeit der ftillgeftellten Politik, der Gegenreformation und der gefteigerten Vornehmheit auf fpanifche Weife« ihre definitive Ausbildung erhielten. Die nächfte bauliche Folge ift der zunehmende Weit- und Hochbau bei fortgefetzter Vereinfachung und Derbheit des Details bis zur Verrohung. Den Ausgangspunkt bildete der *Palazzo Farnefe* in Rom. Die Meifter, die ihm huldigten, find: *Giulio*

Digitized by Google

Romano, *Vignola*, *Vafari*, *Ammanati*, *Aleſſi*, *Pellegrini*, *Palladio* u. a., von denen *Aleſſi* am längſten an einer reichen und gediegenen Einzeldurchführung feſthielt. Die Höfe haben nicht mehr die »feine Eleganz der beſten unter den früheren, aber dafür eine ernſte Gröſse oder eine geiſtvolle Pracht«.

Eine weitere Folge ſind einige Veränderungen des Veſtibüls und die Einführung der ſog. *Galeria*, eine nach *Scamozzi*'s Ausſage aus dem Norden eingeführte Anlage eines langen, ſchmalen Saales. Sie ſtammt aus den franzöſiſchen Schlöſſern, wo ſie ſchon vor dem Auftreten der Renaiſſance in Italien erwähnt wird. Sie war im Mittelalter ſchon ein Beſtandteil des Grundriſſes und diente im XIV. und XV. Jahrhundert als *Galerie de réception et promenoirs* in den Schlöſſern der Feudalherren. *Froiſſart* ſpricht ſchon (1388) von der Galerie im Schloſſe der Gräfin *v. Foix*. Etwas ſpäter wird im Schloſſe des *Bon duc Luys de Bourbon* (1404) eine Galerie erwähnt. Im Jahre 1432 baute der *Duc de Bethfort* im *Palais des Tournelles* eine Galerie von 18 Toiſen Länge bei 2½ Toiſen Breite, die mit Wandmalereien (grüne Kürbiſſe mit Wappen der Familie und Waffen) geziert war. König *René* ließ 1466 in verſchiedenen Schlöſſern (*Château de Reculée*, *Château de la Miuiſtré* und *Château de Chauzé*) Galerien bauen. In Toulouſe wird 1440 eine ſolche erwähnt und dabei geſagt: »*Ambulacrum quod nos galeriam vocamus*«, und *du Cange* führt eine Karte von 1471 an, auf der ſteht: »*Galeria ſive corredor domus.*« In der Renaiſſance brachte *Maria von Medici* die Prachtgalerien in die Mode und zog *Rubens* zu deren Ausſchmückung heran. (Die prächtigſten Galerien befinden ſich in den Schlöſſern von Blois, Chambord, Chenonceau, Fontainebleau, im Luxembourg und im Louvre die *Galérie d'Apollon*.)

Fig. 129.



Faſſadenſchema in Piſa.

4) Ein letzter Typus, dem vorwiegend die Spätrenaiſſance in allen Städten Italiens huldigt, beſonders in Rom, Vicenza, Genua, Mailand, zeigt auf den Faſſadenflächen die groſse Ordnung, d. h. Groſspilaſter- oder Groſsſäulenſtellungen auf den Flächen, vom Sockel bis zum Hauptgeſimſe durchgehend, unbekümmert um die Anzahl der Stockwerke.

87. Faſſadentypus mit der groſsen Ordnung.

Digitized by Google

Diefen Palaftfaffadentypen der italienifchen Renaiffance gehen beftimmte Vorbilder voran, und zwar dem toskanifchen Typus der gotifche Palaftbau (Fig. 128: Faffadenfchema aus Siena, und Fig. 129: Faffadenfchema aus Pifa), neben welchem parallellaufend die Einflüffe der antiken Theaterfaffaden nicht zu verkennen find (Fig. 130: Faffadenfyftem des Kolofleums in Rom). Die Antike und das Mittelalter ftreiten fich hier noch um die Oberhand, welche die Antike in der Folge behielt.

Fig. 130.

Faffadenfchema des Kolofleums zu Rom.

Den Renaiffancepalaften Venedigs diente der gotifche diefer Stadt in allen feinen Teilen als Vorbild; feine Anordnung der Fenfter, die Loggia, die Balkone, die Waffcrpforte — bleiben die gleichen, und nur die Türen, Fenfter, Gurten und Gefimfe ändern ihre Form und gehen auf die antike Kunft zurück (Fig. 131 u. 132). Bei den Palaftfaffaden der gotifchen und Renaiffancekunft ift das tektonifche Gerippe das gleiche; nur die Auszierung ift verfchieden. Die pfeudoperipterifchen Säulenftellungen antiker Bauwerke (Fig. 133: *Maifon carrée* in Nimes) in ihrer grandiofen Wirkung fpiegeln fich in den wuchtigen Faffaden des *Michelangelo*, des *Palladio* und der anderen Meifter diefer Epoche wieder.

88. Repräfentanten der Typen.

Als Hauptrepräfentanten des 1. Typus, die noch von der Gotik beeinflufst find, dürfen die Paläfte *Pitti*, *Riccardi*, *Strozzi* und *Gondi* in Florenz, die Paläfte *Nerucci*, *Piccolomini* und *Spannochi* (alle zwifchen 1460 und 1474, dem *Roffellino* und *di Giorgio* zugefchrieben) in Siena gelten.

89. *Palazzo Pitti.*

Eine abfolute Gewifsheit, ein aktenmäfsiger Nachweis, dafs *Brunellesco* (1377—1446), wie allgemein angenommen, den *Palazzo Pitti* gebaut hat, befteht nicht. Ebenfo ift das Jahr der Erbauung nicht gefichert, für welches gewöhnlich 1440 genannt wird. Keinesfalls dürfe aber, nach der Meinung von *v. Fabriczy*[62]), für die Herftellung des Baumodells eine fpätere Zeit als das genannte Jahr angenommen werden.

Der Bauherr war *Luca Pitti* (geb. 1392, geft. 1472), der in feiner Verfchwörung gegen die Mediceer 1466 unterlag, von feinen Genoffen aber abfiel und fo das Schickfal derfelben — die Strafe der Verbannung — nicht teilte. Wir finden *Luca* kurz vor feinem Tode wieder in feiner Würde einer der *Venti di guerra*, und dafs er nach der Kataftrophe an feinem Palafte noch weiter baute, zeigt fein Vermögensbekenntnis vom Jahre 1469, wo »ein neues Haus, das ich gebaut habe und an dem ich noch fortbaue, ebenfalls als Wohnung für mich und meine Familie« angeführt wird[63]). Brachte ihn fein Bau auch hin und wieder in Geldverlegenheiten, fo ftarb er doch als reicher Mann.

War 1446 das Todesjahr *Brunellesco*'s, dann ift es wirklich gut, die Entftehung

[62]) Vergl.: Fabriczy, C. v. *Filippo Brunelleschi.* Sein Leben und feine Werke. Stuttgart 1892. S. 302.
[63]) Vergl. ebendaf., S. 323.

Digitized by Google

des Baumodells nicht ſpäter als 1440 zu legen, für welches *v. Geymüller* zu bedenken gibt, daſs es möglicherweiſe eine Wiederholung desjenigen ſein könne, das einſt *Brunellesco* für den Mediceerpalaſt anfertigte, deſſen Annahme aber vom Bauherrn als zu groſsartig abgelehnt wurde, und das der Meiſter im Zorne über ſeine Zurückweiſung zuſammenwarf. Wie weit der Bau gediehen war, als *Brunellesco* ſtarb, wiſſen wir nicht; wir haben auch keine Kenntnis vom urſprünglichen Plane, weder von ſeinem Grund- noch Aufriſs.

Fig. 131.

Palazzo Cavalli zu Venedig.

Darſtellungen auf alten Zeichnungen, Stichen[64]) und Gemälden ſollen uns darüber Auskunft geben, wobei beſonders auf ein Städtebild verwieſen wird, das von *Rohault de Fleury*[65]) gegeben iſt und aus dem Jahre 1473 ſtammt. Dort iſt allerdings am richtigen Platze ein Palaſt des *Luca Pitti* mit Garten eingezeichnet und benamſt, der dreiſtöckig mit einer Erhebung des Obergeſchoſſes in der Mitte ausgeführt iſt, im Untergeſchoſs 3 Tore und 5 Fenſter nebeneinander in jedem der

[64]) Vergl. auch den von *Müntz* (in: *Hiſtoire de l'art pendant la renaiſſance en Italie.* Bd. I, S. 50) veröffentlichten Stich I, S. 50: Anſicht von Florenz zu Ende des XV. Jahrhunderts nach dem Original im Berliner Kupferſtichkabinett.

[65]) In: Rohault de Fleury, G. *La Toscane en moyen-age* etc. Paris 1873, Bd. 1: *Florentia.* Pl. I.

Digitized by Google

beiden Obergeſchoſſe enthaltend. Die Darſtellung iſt eine dürftige, und architektoniſch iſt nicht mehr damit zu machen als mit dem ebenfalls auf dem genannten Bilde gegebenen *Palazzo di Lorenzo de Medici* mit Garten, dreiſtöckig zu 4 Fenſterachſen entworfen.

Wir gewinnen nur durch das Städtebild aus dem Jahre 1473 die Ueberzeugung, daſs die beiden Paläſte damals in beſchränkter Ausdehnung gegenüber von dem,

Fig. 132.

Palazzo Grimani zu Venedig.

was heute daſteht, unter Dach gebracht waren und daſs *Pitti* bei ſeinem Tode wohl ſein »zweites Haus« ſo weit fertig ſah, als er es bauen wollte. Dieſer urſprüngliche Bau ſoll nur zu 7 Fenſterachſen geplant geweſen ſein, ſo daſs ſeine dreiſtöckig entworfene Faſſade aus 7 Fenſtern in jedem Stockwerke und 3 Portalen und 4 Mezzaninfenſtern im Erdgeſchoſs beſtanden haben würde.

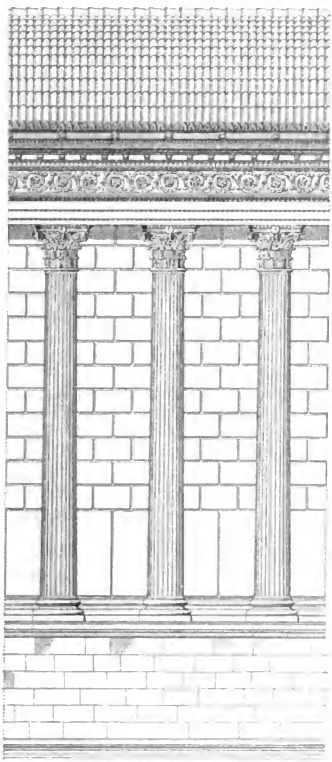
Durch *v. Geymüller* und *Stegmann* wird [66]) eine Handzeichnung aus den Uffizien

[66]) In: Geymüller, H. v. & C. v. Stegmann. Die Architektur der Renaiſſance in Toskana, nach den Meiſtern geordnet etc. München 1896. S. 63, 64 u. 65 des Textes.

Digitized by Google

bekannt gegeben, welche die urſprüngliche Entwurfſkizze *Brunellesco*'s für den Palaſt des *Luca Pitti* darſtellen ſoll. Ganz allgemein genommen, mag ſie dafür gehalten werden; ſie iſt in den Formen des ausgeführten Palaſtes gedacht, zu 7 Achſen und auf 3 Stockwerke entworfen; ſie hat die durchgehenden Altane mit Säulchenbrüſtungen, aber nicht die gleichen Verhältniſſe. Die Fenſter ſind ohne jedwede Teilung und Füllung als einfache, grofse, im oberſten Stockwerk übermäfsig ſchlanke Rundbogenfenſter gebildet, wobei die Kämpfer durch Gurtbänder markiert ſind. Die Faſſade ſchliefst mit einem Steingeſimſe von geringer Ausladung, ohne Attika ab.

Fig. 133.



Von der *Maiſon carrée* zu Nîmes.

Eine Aehnlichkeit dieſes Entwurfes mit der Darſtellung des Palaſtes auf dem Städtebild iſt nicht zu verkennen.

Im angezogenen Werke[66]) wird darauf hingewieſen, dafs die alten Eckkanten des urſprünglichen Baues, zu 7 Achſen in der ganzen Höhe der 3 Geſchoſſe durchgehend, am Fugenſchnitt erkennbar ſeien, »welche aber durch Einbinden der Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien«. Dieſes Zugeſtändnis, dafs die durchgehenden Kanten doch wieder durch neue einbindende Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien, iſt hier ein etwas fatales Zeugnis. Ich habe den Bau des öfteren darum angeſehen, konnte aber keine anderen Unregelmäfsigkeiten im Verbande entdecken als die, welche auch ſonſt bei den anderen Fenſterpfeilern nach der Mitte zu vorkommen. Auch die grofse ſchöne Tafel 13 im gleichen Werke belehrt uns über ein ſolches Vorkommnis nicht. Abtrennungen oder ungleiches Setzen zwiſchen den alten und neuen Mauerteilen, deren Zuſammenfügen beinahe 200 Jahre auseinanderläge, habe ich nicht finden können.

Digitized by Google

Conti[67]) führt weitere Merkmale am Baue ſelbſt an zu Gunſten des Siebenachſenbaues. Er ſtellt feſt, daſs der Mittelbau auf die Ausdehnung von 7 Achſen keinen durchgebildeten Sockel habe, daſs bei ihm die Boſſenquader erſt in einer gewiſſen Höhe vom äuſseren Boden anfangen und daſs hier eine Sockelbank wie bei den übrigen Florentiner Paläſten aus dieſer Zeit geplant war. Das Fehlen des Sockels iſt richtig; für das Anfügen der Bank ſind keine Vorrichtungen vorhanden; ebenſo gut konnte die Fortführung der Nebenſockel geplant geweſen ſein. Ich möchte eher annehmen, daſs hier tatſächlich eine Sockelbank urſprünglich ausgeführt war, die aber ſpäter abgetragen wurde, als man es für gut erachtete, Unbeſchäftigten eine Sitzgelegenheit längs des Baues zu entziehen, ſobald der Palaſt des *Luca Pitti* zum Fürſtenſchloſs erhoben wurde. *Conti* macht auch darauf aufmerkſam, daſs in allen Stockwerken des Mittelbaues zu 7 Achſen die charakteriſtiſchen Fackel- und Fahnenhalter aus Eiſen noch vorhanden ſeien, im Erdgeſchoſs ſogar die mit den Ringen verſehenen, während ſie an den anſtoſsenden Bauteilen nicht vorkommen. Dies iſt wieder richtig und kann auf jeder gröſseren photographiſchen Aufnahme des Baues nachgeſehen werden[68]).

Von anderer Seite wird noch darauf hingewieſen, daſs auf einem Kupferſtich im Verbindungsgang zwiſchen den Uffizien und *Pitti*, »auf dem Bild mit der Dame«, der ſiebenachſige Bau mit einem ſchwachen Gurtgeſimſe und einer niedrigen Pfeilerloggia mit weit ausladendem Sparrengeſimſe abgeſchloſſen geweſen ſei, woraus gefolgert wird, daſs der ganze oberſte Stock und das beſtehende Hauptgeſims nicht von *Brunellesco* ausgeführt oder letzterer auch nur von ihm geplant geweſen ſei, was wohl als zutreffend zu erachten wäre, beſonders wenn *Vaſari*[69]) dazu bemerkt: »welchen er innerhalb der Stadt für denſelben Herrn anfing und in ſolcher Gröſse und Pracht bis zum zweiten Stock führte . . .« Wir können nun, wenn uns die Zukunft nicht eines anderen belehrt, jetzt wohl ſagen, daſs bis zum Beginne des XVII. Jahrhunderts der *Palazzo Pitti* dreiſtöckig zu 7 Achſen dageſtanden habe. Das Bild von 1473 nimmt ihn als vollendet an, ſo daſs ihn *Luca*, der 1472 ſtarb, noch erlebt haben würde. Siebenundſiebzig Jahre ſpäter, am 3. Februar 1549, verkaufte ein Urenkel des *Luca*, *Buonacorſo di Luca Pitti*, den Palaſt an Herzog *Coſimo I.*, der ihn für ſeine Gattin *Eleonore* von Toledo erwarb.

Nun erfuhr der Bau Erweiterungen und Veränderungen ſowohl im Inneren als auch am Aeuſseren. Dem Erdgeſchoſs wurden ſeine groſsen Torbogen genommen und dieſe auf einen einzigen in der Mitte beſchränkt; ſie wurden mit groſsen Rechteckfenſtern verſehen, welche Giebelverdachungen erhielten, die Bänke durch Konſolen geſtützt und in den Brüſtungen Löwenköpfe angebracht. Mit Rückſicht auf die veränderte Verwendung der Erdgeſchoſsräume waren dieſe Aenderungen durch *Ammanati* (1568) vorgenommen worden.

Ammanati, der 1592 ſtarb, baute auch den groſsen Hof (1558—70), von dem *Grandjean de Montigny* und *Famin* ſagen, daſs ſeine Säulen gegen den guten Geſchmack verſtoſsen, gegen den geſunden Sinn und den Sinn der Säule, weshalb hier nicht der gewünſchte Effekt erreicht worden ſei, wie durch die Ruſtika am Aeuſseren. Es iſt nicht zu leugnen, daſs *Ammanati*, indem er die Ruſtika auf die Säulen-

---

[67]) A. a. O., S. 316—321.

[68]) Vergl. Taf. 23 des in Fuſsnote 66 (S. 134) genannten Werkes.

[69]) Ausgabe von L. Schorn. Stuttgart und Tübingen 1837. Bd. II, 1, S. 210.

Digitized by Google

ſchäfte übertrug, einen beſonders glücklichen Griff nicht getan hat; er mußte ſich ſagen, daſs er mit der Wirkung der Straſsenfaſſade auch bei einer offenen Hofanlage nicht in Wettbewerb treten könne. Die Höfe von *Riccardi* und *Strozzi* ſind darin glücklicher und beſſer gedacht, weil ſie bewuſst an die Aufsenarchitektur, an die Straſsenfaſſaden nicht erinnern wollen und die Meiſter keine Anknüpfungspunkte an jene ſuchten.

Fig. 134.

Pazzi-Kapelle zu Florenz.

Die in Form von Käſelaiben aufeinander geſchichteten Säulentrommeln der toskaniſchen Ordnung machen nicht den Eindruck des Kräftigen; ſie wirken ſogar zierlicher als diejenigen der darüber geſtellten joniſchen Ordnung, wo die Säulenſchäfte durch eine Anzahl viereckiger Platten geſteckt erſcheinen, und die korinthiſche, bei der glatte Trommeln mit nach der Schablone abgewölbten wechſeln. Die gewollte Abſtufung vom Derben durch das Zierliche zum Reichen iſt nicht erreicht. Die antiken Vorbilder (z. B. bei *Porta maggiore* in Rom oder am Amphitheater in Verona) ſind ſchon beſſer. Auch die in Ruſtikawerk durchgeführten, rahmenartigen Einfaſſungen der Wandfelder zwiſchen den Säulen ſind keine glückliche Zugabe, indem ſie die ganze Architektur unruhig machen.

Ammanati baute aber auch den wundervollen Abſchluſs des Hofes nach der Gartenſeite, die Grotte mit dem halbrunden Treppenaufſtieg und der darüber ſtehenden Fontäne; ihm dürfte auch der auf dem erwähnten »Bild mit der Dame« gezeichnete Hauptgeſimsabſchluſs zuzuſchreiben ſein, wenn er überhaupt einmal ausgeführt war und nicht ein Proviſorium darſtellte, wie bei der Vorhalle der *Pazzi*-Kapelle (Fig. 134), das aber dort, ſo wie es ausgeführt iſt, niemand für »eine niedrige Pfeilerloggia mit vortretendem Sparrengeſimſe« wird ausgeben wollen!

Die an den Hof anſchlieſsenden und mit ihm in Verbindung gebrachten Gartenanlagen ſind Schöpfungen des *Tribolo*, die von *Buontalenti* und *Giovanni da Bologna* weitergeführt wurden. Nach 1620 wurden zu jeder Seite des Mittelbaues

Digitized by Google

3 Fenſter hinzugefügt und die zweigeſchoſſigen Teile der Hauptfaſſade von *Giulio Parigi*, dem Neffen des *Ammanati*, begonnen und von ſeinem Sohne *Alfonſo* vollendet.

Die vorſpringenden Flügel mit den Bogenſtellungen entſtammen einer noch viel ſpäteren Zeit; der linke (vom Beſchauer aus genommen) wurde 1764 von *Franz I.*, der rechte 1783 von *Pietro Leopoldo* durch *Ruggieri* ausgeführt, der letztere aber erſt von *Pasquale Poccianti* 1839 vollendet.

Im Jahre 1640 wich der Mittelbau des Palaſtes, wohl infolge der vielen Umbauten im Inneren, um etwa $\frac{1}{3}$ *Baccio* aus dem Lot, der aber von *Alfonſo Parigi* mittels Anker wieder gerade gerichtet wurde.

Was wir heute bewundern, iſt nicht der Stein gewordene urſprünglich gefaſste Plan, vielmehr glücklich zuſammengefügte Bauteile, die im Verlaufe von 4 Jahrhunderten entſtanden ſind, aber wie aus einem Guſſe erſcheinen, wie ein anfänglich ſo entworfenes Ganzes von majeſtätiſcher Groſsartigkeit und Wirkung! »Man fragt ſich, wer denn der weltverachtende Gewaltmenſch ſei, der, mit ſolchen Mitteln verſehen, allem blofs Hübſchen und Gefälligen ſo aus dem Wege gehen mochte?« rief einſt *Burckhardt*[70]) aus, und die Antwort darauf iſt im Texte des in Fuſsnote 66 (S. 134) genannten Werkes zu leſen: »Fürſten und Architekten den ewigen Dank der Nachwelt, daſs ſtets in den Formen des *Brunellesco* weiter gebaut wurde« — wenigſtens was die Hauptfaſſade nach dem Platze anbelangt, und auch das neu eingebaute Treppenhaus beim Garteneingang ſchlieſst ſich pietätvoll in ſeinen Formen dem Stil *Brunellesco*'s an. Dies iſt der einzige und beſte Denkmalſchutz, die einzig richtige Denkmalpflege im Geiſte *Alberti*'s, den man einem Werke von ſo hoher Bedeutung hat angedeihen laſſen können. Kein Bauherr und kein Künſtler wollte ſich hier vordrängen; alle Spätergeborenen ordneten ſich dem groſsen Geiſte, dem erſten Schöpfer des Kernbaues unter und ſchufen ſo ein Werk, das wie ein homogenes Gebilde erſcheint — uns Modernen eine monumental ausgeſprochene Mahnung!

Die obere Skizze auf nebenſtehender Tafel gibt im Bilde die Entſtehungsgeſchichte des Baues in anſchaulicher Weiſe und zeigt klar und abgegrenzt, was urſprünglich und was Zubauten ſind. Die Hauptfaſſade zeigt das uralte architektoniſche Prinzip der Verjüngung der Maſſen nach oben, erſtrebt durch ein ſchwaches Zurücktreten der einzelnen Stockwerke und durch die Abſtufung des Ausdruckes im Quaderwerk. Nahezu gleich hohe Stockwerke (Erdgeſchoſs 11,88 m, I. Obergeſchoſs 11,76 m und II. Obergeſchoſs 11,84 m) bei einer Gebäudehöhe bis Attikaoberkante von 35,38 m, gleiche Geſimſe von 0,96 m Höhe, gleiche Fenſter von 7,48 m und 7,45 m Höhe bei 3,70 m Breite, gleich ſtarke Bogen, gleiche Pfeilerbreiten und in allen Stockwerken Abweſenheit jeglichen Ornaments charakteriſieren den Bau.

Eine Frage aber bleibt noch offen: wie waren urſprünglich die Fenſteröffnungen gebildet? Blieben die beinahe 28 qm meſſenden Fenſterlichte, wie in der kleinen Planſkizze, ohne jede Teilung, oder waren nicht, wie bei den übrigen Florentiner Paläſten, Steinſäulchen mit Bogen oder ſteinerne Fenſterkreuze eingeſtellt, um einen Verſchluſs zu erleichtern? Was jetzt vorhanden iſt, das eingeſetzte Mauerwerk mit einer Türöffnung auf den Altan, darüber vierflügelige Fenſter und über dieſen eine Rundöffnung, ſind Zugaben aus der Zeit, in der Stukkateure und Maler die Repräſentationsräume ſchmückten, als *Pietro da Cortona* (1596—1669) am Baue tätig war.

Lünetten, Stichkappen und Vouten der Decken beginnen über dem auch innen

[70]) Vergl. ſeinen »Cicerone« (7. Aufl. Leipzig 1898), S. 308.

Digitized by Google

I Periode (1440) II Periode (1520) III Periode (1783-1830)

Caseettendecke aus dem Dom in Pisa.

MR u. GF

Nach einer Aufnahme des Verf.

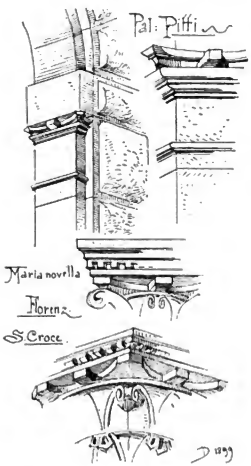
Digitized by Google

Digitized by Google

wagrecht abgedeckten Kreuzfenſter. In der *Sala di Marte* iſt das Rundfenſter in die Dekoration einbezogen; da, wo es ſtörte, iſt es wieder vermauert oder wie in der *Sala di Giove* zum Oval umgeſtaltet. Dieſe Lage der Fenſteröffnungen innerhalb der grofsen Faſſadenbogen iſt wie die Anordnung und Form der Prachtdecken im architektoniſchen Werk ein Widerſpruch.

Wir finden nun in allen Fenſterleibungen des I. und II. Obergeſchoſſes, ſowohl an den alten als auch an den neuen Teilen der Hauptfaſſade, Pilaſter angeordnet mit eigenartigen Kapitellen, welche den Anfänger eines Architravs tragen, über denen ſich eine glatte Bogenleibung erhebt. Dieſe Anordnung iſt in der Publikation des Palaſtes von *Grandjean de Montigny* und *Famin* vollſtändig überſehen, während ſie von *Raſchdorff* auf einer Lichtdrucktafel [71]) felbſtverſtändlich erſcheint, aber im Texte in keiner Weiſe auf ſie hingewieſen iſt. (Auch ſind dort die Fenſtermafse mit $6{,}46^{\,m} \times 4{,}72^{\,m}$ angegeben, während ſie $7{,}48^{\,m} \times 3{,}70^{\,m}$ betragen, und wenn nach *Redtenbacher* angeführt iſt, dafs die Quader eine Länge von $8\frac{1}{2}{}^{\,m}$ haben, ſo bezieht ſich dies auf einen einzigen ſolchen im Erdgeſchofs links vom erhöhten Mittelbau, und wenn weiter behauptet wird, die Boſſen ſeien ſo grofs, dafs man bei Regenwetter Schutz unter dieſen finden könne, ſo wären im äuſserſten Falle diejenigen an der Terraſſe darunter zu verſtehen, die neueren Datums ſind und allerdings $1{,}00^{\,m}$ und mehr ausladen; man kann ſich aber nicht darunter ſtellen, da ſie bis zum Boden herabgehen.)

Fig. 135.



In dem in Fufsnote 66 (S. 134) genannten Werke über Toskana ſind dieſe Leibungspilaſter aber auf Taf. 13a verzeichnet, und im Texte (S. 65) iſt geſagt, dafs »die Pilaſter in der Leibung der Fenſter Kapitelle einer ziemlich früh ſcheinenden Geſtalt zeigen«. Einzelne Boſſen tragen auch Steinmetzzeichen, wie ich ſolche beim *Palazzo Riccardi* (ſiehe Art. 32, S. 40) feſtgeſtellt habe. Fig. 135 gibt dieſe Bildung bei den Fenſtern nach eigener Aufnahme, und ich füge zwei weitere hinzu, die eine von einem Kapitell in *Santa Croce*, die andere von einem ſolchen aus einem der Kreuzgänge von *Maria novella*, deren Einzelheiten an die Kapitelle der *Pitti*-Pilaſter erinnern — ſie ſind alſo gotiſcher Provenienz!

Hauſer gibt in ſeiner »Bauſtillehre« der Anſicht Ausdruck, dafs die Fenſterlichte einſt mit Steinwerken, wie bei den übrigen Palaſtfenſtern dieſer Zeit in Florenz und Siena, ausgeſtellt waren, ein Gedanke, der nicht ganz abgewieſen werden kann. War dies der Fall, dann dürfte eine Bildung wie am *Palazzo Rucellai*, weil Anſatze eines Architravs über den Pilaſterkapitellen vorhanden ſind, angenommen werden, oder wie am *Palazzo Piccolomini* in Siena oder demjenigen gleichen Namens in

[71]) In: Raschdorff, J. C. Palaſtarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1888.

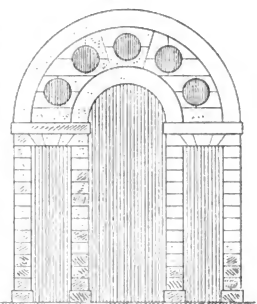
Digitized by Google

Pienza. Uebrigens wäre auch eine Dreiteilung mit durchlöcherten Platten über dem Architrav nach Fig. 136 nicht ausgeſchloſſen.

Das urſprüngliche Innere iſt nicht mehr, konnte ſich wohl auch kaum mit demjenigen meſſen, was uns heute geboten wird. Der »Streber« *Pitti* hatte das nicht aufzuweiſen gehabt, was die Groſsherzoge von Toskana in der Zeit von 1550, als ſie ihre Reſidenz im *Palazzo Pitti* aufgeſchlagen hatten, bis jetzt geſammelt haben, wo auch die Garten- und Parkanlagen herangewachſen und in denkbar ſchönſter Fülle des Baumwuchſes daſtehen.

Die Wand- und Deckendekoration, die vornehmen breiten Turbekleidungen aus den koſtbarſten Marmorſorten, der unvergleichliche Bilderſchmuck, die ſtilgerechte Einrichtung der Gemächer, die Anhäufung von Gold- und Silbergeſchirr, die Goldemailtaſſen, die koſtbaren Fayencen und Porzellane — alles wirkt in groſsartigſter Weiſe zuſammen, und wir ſtehen gebannt im Zauber des von echter monumentaler und feiner Kleinkunſt Getragenen. Ein Sonntagmorgen in der *Argenteria*, der Schatzkammer des Palaſtes und Hauſes der Mediceer, iſt ein Gottesdienſt im Tempel der Kunſt, ſo weihevoll, ſo herzerhebend und beglückend für den, der in der heutigen Zeit der »Jugendſtrömung« noch nicht alles feinere Gefühl verloren hat. Wer nach einem Rundgang im Palaſte unter Rückwirkung des Geſchauten an der breiten Tafel im Feſtſaal auf einige Minuten Platz nimmt und blickt über den *Ammanati*-Hof hinweg nach der Grotte mit der weiſsen Marmorfontäne, deren Waſſer wie Bergkriſtall und Silber in der Sonne glänzen, und nach dem groſsen, architektoniſch mit Sitzreihen eingefaſsten Raſenplatz, den alte, immergrüne Eichen und Zypreſſen überragen und beſchatten, unterbrochen von buntfarbigen Blumenanlagen, über die ſich das tiefblaue Himmelsgewölbe ausſpannt — der lernt den Renaiſſancemenſchen ahnen, verſtehen und beneiden um ſeine hohe Bildung, ſeinen Sinn für das ewig Schöne und die Kunſt in dieſem zu leben und zu weben!

Fig. 136.



Von der *Villa Pojana* bei Vicenza.

90. *Palazzo Medici-Riccardi.*

Nicht ſo mächtig im Eindruck, auch nicht ſo gewaltig in den Abmeſſungen wirkt der von *Michelozzo* (1396—1472) für *Coſimo den Aelteren* (1430) erbaute *Palazzo Medici-Riccardi*, der urſprünglich nur halb ſo groſs geplant, 1714 aber namhaft erweitert wurde. Die Ehrentreppe ruhrt von *Battiſta Foggini* her. Durch Verkauf gelangte der Bau 1659 an die *Riccardi*.

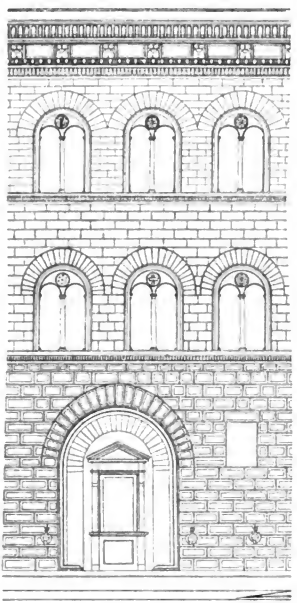
Was jetzt daſteht, deckt ſich auch nicht mehr mit demjenigen, was der Meiſter urſprünglich gewollt. Als dreiſtöckiger Bau zu 4 Achſen an der Vorderſeite, mit Bankſockel und zwei groſsen Toren im Erdgeſchoſs, gekuppelten Rundbogenfenſtern im I. und II. Obergeſchoſs, mit kräftigem Konſolengeſims abſchlieſsend, an einen umfriedigten Garten anſtehend, unweit der Kirche *San Lorenzo*, ſtellt ſich der Palaſt im bereits erwähnten Stadtbild[72]) des XV. Jahrhunderts dar.

[72]) Vergl.: Romault de Fleury, a. a. O., Bd. I.

Digitized by Google

Das Syſtem der Faſſade (Fig. 137) iſt ſo einfach, ſo beſtimmt und klar zum Ausdruck gebracht wie dasjenige am *Palazzo Pitti*: Regelmäſsigkeit der Fenſteranordnung, mehr auf Flächenwirkung als auf Flächengliederung berechnet, Teilung der Stockwerke durch Fenſterbankgurten, Abſchlufsgeſimſe, mit Rückſicht auf die ganze Faſſadenhöhe entworfen. Was bei *Pitti* nur angedeutet, iſt hier mit bewufster Sicherheit vorgetragen: die Abſtufung der Ruſtika nach Stockwerken, vom Rohen zum Feineren. Die Quader ſind in einem und demſelben Stockwerk nicht unter ſich alle gleich hoch, der Fugenſchnitt nicht überall unanfechtbar; das antik-römiſche Hauptgeſims iſt zu groſs und zu ſchwerfällig geraten.

Fig. 137.



Vom *Palazzo Riccardi* zu Florenz.

Schmiedeeiſerne Fahnen- und Fackelhalter mit den Ringen, aus der Gotik übernommen, aber formal im neuen Stil ausgeführt, ſind in allen Stockwerken vorhanden. Die Ecke des Baues ziert im Mittelgeſchoſs das mächtige ſteinerne Wappenſchild der Mediceer, an einer Volutenkonſole mit Bandſchleifen aufgehangen; im Erdgeſchoſs ragt die ſchmiedeeiſerne Laterne hervor, eine ebenfalls aus der Gotik entnommene Anordnung (vergl. in Kap. 14, unter o: *Palazzo Vitelleſchi* in Corneto). Schön iſt noch der Säulenhof mit ſeinen Kompoſitakapitellen, den gekuppelten Fenſtern im Erdgeſchoſs und der offenen, gerade überdeckten Loggia. Die Archivolten ſind nach antiker Art abgeplattet, wobei die Profile in der ſpätrömiſchen Art unten wiederkehren, wie am *Diokletians*-Palaſte in Spalato. Die Bogen ſitzen unmittelbar auf den Kapitellen auf; ein Architrav iſt über denſelben weggeführt und läfst zwiſchen ſich und der Fenſterbankgurte einen hohen Fries, der mit Medaillons und groſsen Fruchtgehängen in *Sgraffito* geſchmückt iſt. Die Wandflächen des Mittelgeſchoſſes ſind ebenfalls in *Sgraffito* quadriert und oben mit einem Palmettenfries abgeſchloſſen.

Der Bau iſt trotz ſeiner Erweiterung das vornehme Patrizierhaus geblieben und iſt nicht wie *Pitti* zum Schloſſe herausgewachſen.

Bemerkenswert iſt im Inneren die ſchöne Hauskapelle mit den köſtlichen Fresken des *Benozzo Gozzoli* (1459—63) und die Galerie mit den Fresken *Luca Giordano*'s (1683).

Digitized by Google

91. *Palazzo Strozzi*

Das letzte Wort im toskanischen Palastbaustil der Frührenaissance sprachen die Meister des für den berühmten Gegner der Mediceer, 1489 für *Filippo Strozzi* ausgeführten Palastes: *Benedetto da Majano* († 1497) und *Simone Pollajuolo*, genannt *Il Cronaca* († 1508).

Handzeichnungen in den Uffizien und das noch vorhandene Baumodell zeigen, dafs in diesem Falle der Bau so im grofsen und ganzen ausgeführt wurde, wie er geplant war; nur gelang es dem Bauherrn nicht, ihn von allen Seiten freistehend zu machen. Er ist mit drei Stockwerken zu 9 Achsen an der Schmalseite und zu 13 Achsen an der Langseite geplant und ausgeführt; das Erdgeschofs hat den charakteristischen Banksockel, enthält die grofsen Eingangspforten und kleine rechteckige Fenster; die beiden Obergeschosse mit je 9, bezw. 13 gekuppelten Rundbogenfenstern sind durch Fensterbankgurten voneinander getrennt, und nur wenig abgestuftes, nach bestimmter Schablone gearbeitetes Rustikamauerwerk von ungleich hohen Schichten, mit starken exzentrischen Entlastungsbogen (nach dem Scheitel stärker werdend) über den Fenstern, das mit einem kräftigen Wulste abgeschlossen ist (den antiken Architrav vertretend), darüber einen glatten Fries und dann das antik-römische Hauptgesims mit Volutenkonsolen, Eierstab- und Zahnschnittleisten, auf das feinste in seiner Höhenentwicklung und seiner Ausladung abgewogen und zur ganzen Höhe des Baues gestimmt.

Der Grundstein wurde am 16. Juli 1489 gelegt, nach dem Tode des *Filippo* (1491) und seines ersten Baumeisters (1497) von den Söhnen und durch Meister *Cronaca* weitergeführt, aber erst 25 Jahre nach dessen Tode (1533) vollendet.

Die Pfeiler schmücken die charakteristischen schmiedeisernen Fackel- und Fahnenhalter mit den Ringen, die Ecken die eisernen Laternen des *Nicolo Grosso*, genannt *Caparra*, und über jenen die grofsen Konsolen mit Bandschleifen für die Steinwappen der Familie.

Die Gröfsenverhältnisse reichen an diejenigen von *Pitti* nicht heran, übertreffen aber diejenigen von *Riccardi*, wo das Mafs von Fensterbankgurte zu Fensterbankgurte nur $6{,}98^{\,m}$ beträgt, während es bei *Strozzi* $9{,}35^{\,m}$ erreicht, also das eine das andere um $2{,}37^{\,m}$ übertrifft. Der gröfste Raum im Palaste geht über ein Flächenmafs von $8{,}17^{\,m} \times 16{,}25^{\,m}$ nicht hinaus. Die Säulenhallen des Hofes haben ungleiche Umgangbreiten von $4{,}30^{\,m}$ und $7{,}90^{\,m}$!

Burckhardt nennt diesen stolzen Bau: »die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende oder überleitende Glieder durch den blofsen Kontrast in der Flächenbehandlung erfahren kann« — was jeder Fachmann gern glaubt!

In dem in Fufsnote 66 (S. 134) genannten Werke ist auf der Lichtdrucktafel 2 nach der seitherigen Annahme *Benedetto da Majano* als Meister des Baues angegeben; auch in der neuesten Ausgabe des »Cicerone« ist *Benedetto* als Meister genannt. In der Lebensbeschreibung des *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) (vergl. Textseite 12 des genannten Werkes) wird aber dieser als Erfinder des Baues bezeichnet, und zwar auf Grund der Bekanntgebung des hölzernen Baumodells und der von *Jodoco Del Badia* veröffentlichten Baurechnungen[73]). Nach diesen wurden im August 1489 alte Fundamente aus der Baugrube entfernt, und 1490 wurde mit den

[73]) Siehe: *Raccolta delle migliore fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal Vero. Opera condotta fino alla tavola LXXIV, a cura degli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti, Torquato del Lungo e Pietro Berti e proseguita da altri distinti architetti con illustrazioni storiche di Jodoco Del Badia* Florenz 1886—87.

Digitized by Google

Mauern der neuen begonnen, von welcher Zeit an ſchon *Cronaca* am Baue tätig war; *Giuliano da Sangallo* erhielt für ſein erſtes Hauptmodell aus Holz zwiſchen dem 19. September 1489 und dem darauffolgenden 6. Februar in drei Abſchlagszahlungen 115 Lire 10 Soldi »*per ſua manifattura e parte di lengname meſſo in fare el modello del deficio della chaſa*«.

Eine Anſicht des »*primo modello di legno*« wurde im angezogenen Werke auf Taf. 15 durch Lichtdruck wiedergegeben, und wir ſehen daraus, daſs die jetzige dreiſtöckige Anlage zu 9, bezw. 13 Fenſtern mit den Eingangstoren und rechteckigen Mezzaninfenſtern, die gekuppelten Rundbogenfenſter mit Säulchen und exzentriſchen Entlaſtungsbogen, ſowie das antikiſierende Konſolengeſims der urſprünglichen Anordnung angehören. Dagegen ſind im Erdgeſchoſs am Modell nach der Schablone abgewölbte Ruſtikaquader, wie am *Palazzo Gondi*, vorgeſehen, im Obergeſchoſs eine Art von Diamantquadern (abgeſtumpfte Pyramiden oder breit abgefaſte Kanten) angenommen und die Quader des II. Obergeſchoſſes glatt bearbeitet durchgeführt; der Aſtragal iſt unterdrückt; die Konſolen des Hauptgeſimſes ſind geſtelzt, einfach in der Form und nahe geſtellt, wobei übrigens geſagt werden muſs, daſs es in ſeiner Höhe und Ausladung gut zum ganzen Baue geſtimmt iſt. Die Zahnſchnitte am Hauptgeſims und an den Gurtgeſimſen fehlen nicht. Eine Abſtufung im Ausdruck war bei der Quaderbehandlung in den verſchiedenen Stockwerken auch beim erſten Modell, wie nachher bei der Ausführung, aber nur in etwas anderer Weiſe, in der Abſicht der Baumeiſter gelegen.

Nach Angabe des *Del Badia* wurde der Bau ſo gefördert, daſs im Juli 1500 die Konſolen des Hauptgeſimſes auf der Hälfte gegen den *Mercato vecchio* verſetzt waren, und am 15. September des gleichen Jahres war dieſer Teil vollendet.

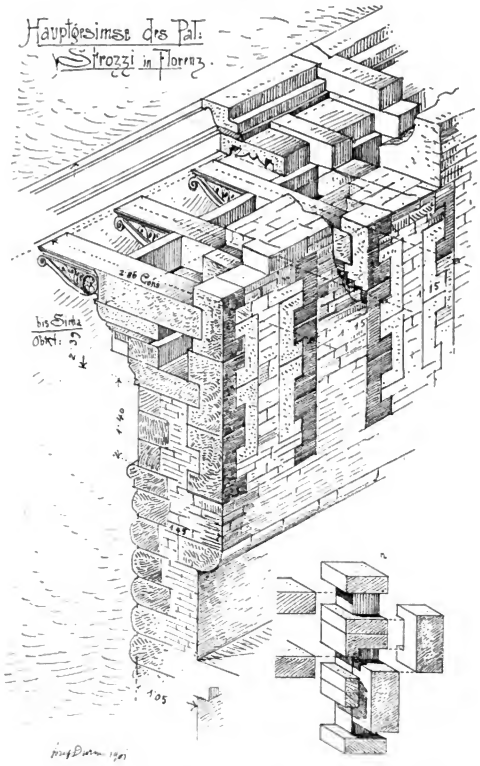
Cronaca ſtarb 1508 und *Giuliano da Sangallo* 1516; folglich hat der erſte Baumeiſter ſeinen Nachfolger, den Konſtrukteur des vielbewunderten Hauptgeſimſes, um 8 Jahre überlebt.

Die geſtellte Aufgabe war, über einer $1{,}10^{\,m}$, durch Ueberkragung $1{,}46^{\,m}$ dicken Mauer ein $2{,}208^{\,m}$ ausladendes ſteinernes Hauptgeſims anzubringen. Sie wurde gelöſt, indem die Konſolen als wirkliche Träger von $2{,}86^{\,m}$ Länge, $0{,}612^{\,m}$ Breite und $0{,}45^{\,m}$ Höhe behandelt ſind, die $1{,}76^{\,m}$ vor der guten Flucht vorkragen und durch die überführenden Glieder (Karnies, Zahnſchnittleiſte und Eierſtabſims) noch auf $0{,}80^{\,m}$ abgeſtützt ſind, ſo daſs ſie ſtrenge genommen nur auf $1{,}10^{\,m}$ freitragend angeſehen werden können. Dieſe von Mitte zu Mitte $1{,}507^{\,m}$ auseinanderliegenden Steinbalkenkonſolen greifen in bündig mit der guten Flucht der Innenſeite der überkragten Mauer liegende ausgekröpfte Ankerſteine von $1{,}15^{\,m}$ Höhe ein und tragen dort noch eine Uebermauerung von $1{,}10^{\,m}$ Dicke und bis zur abgetreppten Spitze $2{,}30^{\,m}$ Höhe. Die Uebermauerung nimmt aber noch die Laſt des rückwärts abfallenden Pultdaches von ca. $8^{\,m}$ Spannweite auf. Für Verſpannung und Hinterlaſt iſt alſo reichlich geſorgt. Dieſer wirken entgegen die $22^{\,cm}$ dicken, ausgehöhlten Kaſſettenplatten, die $12^{\,cm}$ dicke Zierleiſte der Hängeplatte und die Sima, aus $41^{\,cm}$ hohen und $75^{\,cm}$ tiefen, ausgehöhlten Stücken beſtehend. Zwiſchen die Konſolen ſind, die krönende Zierleiſte mitgemeſſen, $23^{\,cm}$ dicke Füllplatten eingeſpannt. Zwiſchen die kaſſettierten Füllplatten ſchieben ſich noch, immer eine Konſole ausgelaſſen, aber auf dieſen lagernd, Binderbalken von $40^{\,cm}$ Breite, $35^{\,cm}$ Höhe und $1{,}50^{\,m}$ Länge, und wieder über dieſen ſind ſolche von $50^{\,cm}$ Breite, $41^{\,cm}$ Höhe und $1{,}80^{\,m}$ Länge aufgelegt, in welche

Digitized by Google

die Zwifchenftücke fchwalbenfchwanzförmig eingepafst find. Das Binderftück zwifchen den Kaffetten ift für die Aufnahme des krönenden Gliedes der Hängeplatte ausgekröpft.

Fig. 138.

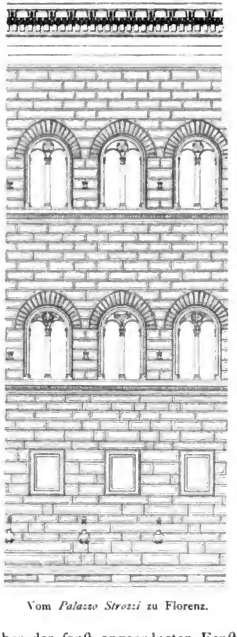


Die den Konfolen zugemutete Laft, welche der Einfpannung und Uebermauerung entgegenwirkt, ift alfo keine grofse. Durch $1{,}16^{m}$ hohe Ankerfteine wird das unterfte überführende Glied des Hauptgefimfes, die Karniesleifte mit den Rund-

Digitized by Google

ftäbchen gehalten; fie ift plattenartig geftaltet, lagert 1 m auf dem Mauerwerk und kragt nur 20 cm über dasfelbe vor. Sie rückwärts noch in einen ausgekröpften Quader einzufpannen, war überflüffig. Neben drei übereinander gefetzten, zweifeitig ausgekröpften, 0,75 m dicken Steinen find der Höhe nach zwei einfeitig ausgekröpfte Werkftücke angeordnet, welche die erfteren faffen. Von diefem Steinklammerwerk ift jede Konfole umgeben und gehalten (Fig. 138). Das Gefims würde wohl auch ohne jene Verklammerung gehalten haben; denn die Bedingungen für die Güte der Konftruktion liegen in der Verwendung der tief eingreifenden Steinbalkenkonfolen mit der ftattlichen Hintermauerung und der Hohlkonftruktion der ausladenden krönenden Gefimsteile. Zweckmäfsig war nur das Einfpannen der Steinbalkenkonfolen in die ausgekröpften fchweren Ankerfteine [74]).

Fig. 139.



Vom *Palazzo Strozzi* zu Florenz.

Das Syftem der Faffade des Palaftes ift durch das Schema in Fig. 139 dargeftellt.

Der Säulenhof des *Cronaca* (6 × 4 Säulen, die Eckfaulen doppelt gezählt) zeigt im Obergefchofs an den zwei Schmalfeiten eine rundbogig überfpannte Pfeilerftellung, an den Langfeiten eine Blendbogenftellung mit eingefetzten Rechteckfenftern und darüber Rundmedaillons im Bogenfeld, während im oberften Gefchofs an den beiden Schmalfeiten gerade überdeckte Loggien angeordnet find, deren Gebälke auf Steinfäulen korinthifcher Ordnung ruhen. Der offene Dachftuhl bildet bei den Loggien die Decke.

Die Kompofitafäulen zu ebener Erde haben zwifchen dem Kapitell und dem Bogenanfänger das fpätrömifche Polfter eingefchoben; die Archivolten find antik gegliedert; die Bogenfcheitel tragen flache Schlufsfteine mit Blattwerk. Ueber den Bogen find in regelrecht antiker Weife Architrav, Fries und Gefims weggeführt und darüber bis Fenfterbankhöhe eine befondere Bruftung angeordnet, alfo eine Neuerung gegenüber der fonft angeordneten Fenfterbankgurt.

[74]) *P. Stegmann* und *v. Geymüller* haben in dem mehrfach genannten Werke die Konftruktion zum erften Male eingehend auf ficherer Grundlage dargeftellt, aber das Material weder im Text, noch im Bilde anfchaulich und klar verwertet. Auch ftehen Text und Darftellung in einigen Punkten im Widerfpruch miteinander (vergl. S. 7 des Textes und Taf. 16, wo auch unbedingt der Gefimsfchnitt hätte vervollftändigt werden müffen, und wo auch hätte angegeben werden können, dafs wir es beim *Palazzo Strozzi* nicht mit einem Mauerwerk, das durchweg aus Quadern gefchichtet ift, zu tun haben).

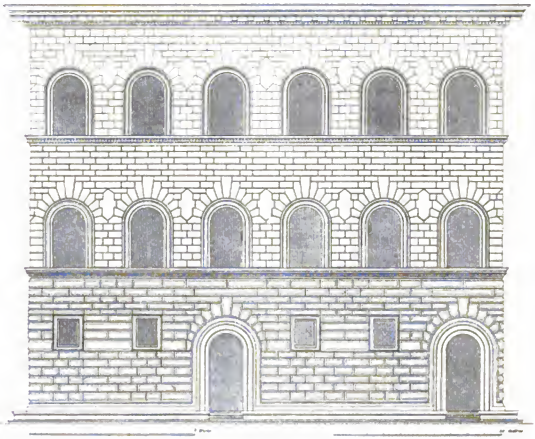
Sonft geben wir gern zu, dafs die verfchiedenen Publikationen über diefe Gefimskonftruktion von deutfcher und franzöfifcher Seite zum Teil ganz fehlerhaft find oder einzelne Unrichtigkeiten aufweifen; aber wenn man im Glashaufe fitzt, foll man nicht mit Steinen werfen! — Sehr anfchaulich hat *Warth* das genannte Material verarbeitet in: »Allgemeine Baukonftruktionslehre von G. A. Breymann, 6. Aufl., Bd. 1 (Leipzig 1896), S. 94 u. Fig. 277, wenn es auch, was die Sima und ihr Unterglied anbetrifft, nicht ganz mit dem Texte auf S. 7 des eben angezogenen Werkes übereinftimmt.

Digitized by Google

92. *Palazzo Gondi.*

Schön abgeſtuftes Quaderwerk zeigt noch der von *Giuliano da Sangallo* für den reichen Kaufmann *Giuliano Gondi* entworfene, gleichnamige Palaſt, der 1481 oder 1490 begonnen erſt 1874 von *Poggi* ausgebaut worden war, aber nicht in ſeiner urſprünglichen Ausdehnung. Zu drei Stockwerken mit 4,80 m groſsen Achſenweiten ausgeführt, das Mittelgeſchoſs 8,40 m hoch, durch ein dürftiges, ſteinernes Balkenkopfgeſims mit Zahnſchnittleiſte abgeſchloſſen, zeigt die Ruſtika des unteren Stockwerkes die ähnliche Behandlung, wie ſie *Sangallo* an ſeinem Modell für den *Strozzi*-Palaſt vorgeſehen hatte unter Anwendung nicht gleich hoher Schichten, während am Mittelſtock die Oberflächen der Quader fein geſtockt und durch rechteckige Falze

Fig. 140.



Palazzo Gondi zu Florenz.

voneinander getrennt ſind. Im oberſten Geſchoſs ſind ſie gleichfalls glatt gearbeitet, aber mit feinen Fugen, ohne beſondere Markierung derſelben, verſetzt (Fig. 140).

Die profilierten Umrahmungen der Fenſter ſind breit, die Entlaſtungsbogen abweichend von denjenigen in *Pitti*, *Riccardi* und *Strozzi*, abgetreppt, um einen beſſeren Anſchluſs und eine beſſere Verbindung mit den horizontalen Quaderſchichten zu ermöglichen. Dies verführte den *Giuliano* zu der kleinen Spielerei, zwiſchen den Bogen ſchildartige Stücke mit Schrägfugen (Fig. 140) einzuſetzen, in deren Mitte Eiſenſtifte vorſtehen, deren Zweck mir unbekannt geblieben iſt. Da doch einmal ungleich hohe Schichten angenommen waren, ſo lieſs ſich bei den Anſchlüſſen der geraden Schichten an die Bogenquader eine einfachere Anordnung wohl herſtellen. In Bezug auf einen ſachgemäſsen Steinſchnitt iſt der abgetreppte Bogen als ein Fortſchritt zu bezeichnen, der in dieſer Art aber keine Erfindung des *Giuliano* iſt.

Digitized by Google

Die Stockwerke ſind durch Fenſterbankgurten mit Zahnſchnitten im oberſten und kleinen Konſolen im Mittelgeſchoſs getrennt; das Hauptgeſims, $^1/_{24}$ der Gebäudehöhe, iſt in der Höhenabmeſſung zu ſchwach und nicht zur ganzen Höhe des Baues geſtimmt [75]).

Schön iſt der Säulenhof mit der zwiſchen den Säulen eingebauten, ſeitlich offen angelegten Treppe, mit ihrer reichverzierten Steinbaluſtrade, den ornamentierten Treppentrittſtirnen und der kleinen Fontäne. Seine korinthiſchen Kapitelle tragen das ſpätrömiſche Zwiſchenſtück, auf welchem erſt die Bogen aufſitzen; die Bogenſcheitel ſind mit dem vorgehefteten Volutenblatt als Schluſsſtein geſchmückt.

Im Inneren wäre noch der Prachtkamin aus der Zeit der Erbauung zu nennen.

Eine beſondere Stellung unter den Paläſten der Frührenaiſſance nimmt der *Palazzo Guadagni* ein, indem bei ihm von der fortifikatoriſchen Derbheit und Ruſtizität der Umfaſſungsmauern abgeſehen iſt. Nicht als trotziger Burgenbau, ſondern in Formen und Verhältniſſen heiter und gefällig tritt er uns entgegen, und nur das Erdgeſchoſs erinnert noch in ſchwachem Abglanz an jenen. Das Stadthaus des freien, zur Ruhe gekommenen Bürgertums ſpricht uns hier an. 93. *Palazzo Guadagni.*

Urſprünglich für den Seidenhändler und Fabrikanten *Rinieri di Bernardo di Domenico Dei* in den Jahren 1500—06 erbaut, trägt es erſt ſeit 1684 den bekannteren Namen *Guadagni*. Die Familie *Dei* beſaſs in der am gleichen Platze gelegenen Kirche von *San Spirito* eine Kapelle, und da nun *Cronaca* an dieſem Kirchenbau tätig war, ſo dürfte das Zuſammenbringen ſeines Namens mit dem Palaſtbau wohl erlaubt ſein und *Cronaca* als Baumeiſter desſelben angenommen werden, obgleich bis jetzt kein Dokument aufzubringen war, welches ihn nennt [76]).

Der Palaſt iſt aus *Pietra bigia* erbaut, hat drei Stockwerke mit einer offenen Loggia darüber, an der Seite nach dem Platze 7 Achſen bei Stockwerkshöhen von Fenſterbankgurte zu Fenſterbankgurte von 5,68 m und iſt durch ein 2,30 m ausladendes Sparrengeſims gekrönt und geſchützt. Er zeigt das Erdgeſchoſs aus Quadern mit hochgelegenen, viereckigen Mezzaninfenſtern und groſser Toröffnung in der Mittelachſe, durch Quaderketten bei den Ecken begrenzt. Die Quader ſind aus Stücken von ungleicher Länge und Höhe geſchichtet. Alle haben den fein gearbeiteten Saumſchlag von 1 bis $1^1/_2$ cm Breite und ganz regelmäſsig fein geſtockte Spiegel. Eine ſtumpfe Gurte, ohne die üblichen Zahnſchnitte, ſchlieſst das Geſchoſs ab, die ſich bei den Obergeſchoſſen in der gleichen Art und Profilierung wiederholt. Die Halbrundfenſter ſind mit Quaderketten, deren Breite gleich $^1/_3$ der Lichtweite iſt, umſäumt, die der Bogenform, nach dem Scheitel zu ſtärker werdend, folgen und dort in einer Schneppe endigen. Die Mauerflächen zwiſchen den Fenſtern und den Gurten ſind verputzt und der Putz mit *Sgraffito* in der Art belebt, daſs unter den Fenſterbankgurten breite Frieſe mit Blumen und Palmetten hinziehen, während die übrigen Flächen quadriert ſind und in jedem Fenſterpfeilerfeld als Ornament nur eine Roſette aufnehmen. Die Quaderketten der Ecken ſind nach oben in der Breite und im Ausdruck abgeſtuft; letzteres iſt auch bei den Fenſterumrahmungen der Fall. Ueberall waltet der gleiche, feine Sinn im groſsen wie im kleinen; immer iſt dem

[75]) *Kaſchdorff* gibt (a. a. O.), nach *Redtenbacher* die Geſamthöhe zu $^1/_{37}$ der Gebäudehöhe an, zeichnet aber auf Taf. 80 daſelbſt richtig $^1/_{24}$, wie auch *v. Stegmann* und *v. Geymüller* auf Bl. 8 *(Giuliano da Sangallo)* ihres groſsen Werkes. Letztere geben auch im III. Stockwerk die Steinfenſterkreuze mit den Steinplatten im Bogenfeld und den Wappenzeichen — den gebogenen Arm mit dem Meſſer in der Fauſt — in den Bogenwickeln noch an.

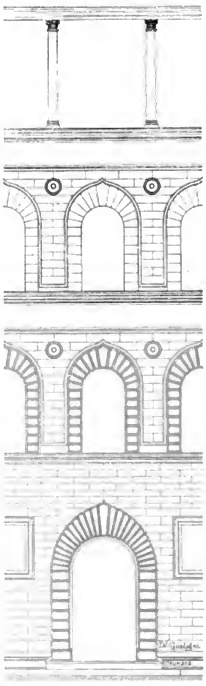
[76]) *Burckhardt, Lübke, v. Geymüller & v. Stegmann* halten nach *Fantozzi (Nuova guida di Firenze* 1842) an *Cronaca* als Baumeiſter feſt, und ſolange nichts Beſtimmteres für dieſe Annahme geboten werden kann, dürfen wir auch damit vorlieb nehmen.

Digitized by Google

Gefühle Rechnung getragen, welches die Abftufung der architektonifchen Formen im Ausdruck nach oben verlangt. (Vergl. Fig. 141, befonders für das Syftem der Faffade.)

Das Erdgefchofs zieren die typifchen Ringe und an der Ecke die fchmiedeeiferne Laterne des *Caparra*, ähnlich der am *Palazzo Strozzi*, und die Pfeiler im Mittel- und Obergefchofs die bekannten Fahnenhalter. Im II. Obergefchofs hängt an der Konfole mit Bandfchleifen das grofse fteinerne Wappenfchild des Hausherrn. Befonders ausgezeichnet ift hier die Ecke der Quaderkette, indem fie von Stockwerk zu Stockwerk durch ein langgeftrecktes Halbfäulchen mit Fufs und Kapitell befetzt ift. Die Endigung des Säulchens am Eckpfeiler der Loggia ift bei *Rafchdorff* (a. a. O., Taf. 52) richtig gegeben, bei *v. Geymüller* und *v. Stegmann* (a. a. O., Bl. 2, [*Cronaca*]) dagegen nicht.

Fig. 141.



Vom *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

Den Bau umzieht nach den zwei Strafsenfeiten die übliche Sockelbank; die Steinfäulen der Loggia haben die dorifierenden Kapitelle mit dem Blattumfchlag an den Ecken; die übergelegten Architrave, auf denen das Sparrengefims ruht, find wie diefes aus Holz.

94. Sienefer Paläfte.

In diefer Klaffe der Paläfte frühen Stils, bei denen auf eine Faffadengliederung verzichtet ift, mögen noch der halbgotifche *Palazzo Nerucci* in Siena und *del Refugio* daf elbft genannt werden, ferner die Paläfte *Piccolomini* und *Spannocchi*, die mit den Anordnungen der befprochenen Florentiner zufammengehen.

Am *Palazzo Piccolomini* ift als Befonderheit anzuführen, dafs er im Friefe zwifchen dem Aftragal und dem antiken Konfolengefims einfache viereckige Fenfteröffnungen zeigt.

Bei dem aus Tuffquadern erbauten *Spannocchi* (wohl von *Francesco di Giorgio* 1436—1502) fitzt das Gefims ohne vorbereitende Gliederungen auf dem oberften Gefchoffe auf, ift aber in der Gröfse zur Gebäudehöhe geftimmt. Auf einem Eierftabgefims ftehen die hochftrebenden Volutenkonfolen, deren Zwifchenfelder mit ftark vortretenden Medaillonköpfen aus Terrakotta verziert find. Eine Hängeplatte mit ornamentierter Vorderanficht und eine Sima fchliefsen das intereffante Hauptgefims ab.

95. *Palazzo Rucellai.*

Hand in Hand mit den glatten florentinifch-fienefifchen Palaftfaffaden, die nur durch gefunde Wechfelbeziehungen zwifchen Oeffnungen und Maffen und eigenartige Behandlung der fchlichten, fteinernen Mauerflächen und durch ihren feften Abfchlufs nach oben wirken, gehen diejenigen, welche im Banne der antik-römifchen Kunft ftehen: die Bauten des *Alberti* und des *Roffellino*.

Digitized by Google

Sie haben nichts von der grofsen Wucht und dem Ernfte der Werke eines *Brunellesco*, *Michelozzo* oder *Cronaca*; *Alberti* fchwebte als Ideal ein Hauptgefetz der fpateren Renaiffance — die Abftufung der Pilafter- und Säulenordnungen an den Faffaden — vor, das er erftmals am *Palazzo Rucellai* zum Ausdruck brachte.

Von einer bramantesken Feinheit des Reliefs find dort die Gliederungen; nur wenig treten die Pilafter über die Faffadenflächen vor; von einer Abftufung des Flächenmauerwerkes ift Umgang genommen; gleichmäfsig ift dasfelbe in allen Stockwerken durchgeführt in ungleich hoher, unregelmäfsiger Schichtung. Die einzelnen Quaderflächen find durch rechteckige, wenig tiefe Falze voneinander getrennt, find wie die Quader, aus denen die Pilafter gefchichtet find, mit einem Saumfchlag umrändert und im Spiegel fein gefpitzt.

Von Ruftika durfte nach meiner Anficht auch hier keine Rede fein; bei diefer fchematifchen, glatten und gleichmäfsigen Betonung der Flächen kann ich der landlaufigen Redensart, hier fei eine Verbindung von Ruftika mit Pilaftern vorhanden, nicht beipflichten. Was hier geleiftet ift, kommt auch an römifchen Bauten vor, ohne dafs man die durch Falze getrennten, glatten Quader »Ruftika« getauft hätte. *Alberti* legt feine Abftufung in der Faffade lediglich auf die Ordnungen, die er ganz in antikem Sinne verwendet: zu unterft die kräftige dorifche, dann unter Uebergehung der jonifchen, in den zwei oberen Stockwerken die reichere korinthifche mit einem Hauptgefims, das die Mitte hält zwifchen einem folchen, das nur für das oberfte Gefchofs und einem folchen, das für die ganze Gebäudehöhe entworfen ift. Die Gefimfungen und Pilafter wollen keine Funktion haben; fie drängen fich nicht ftruktiv vor; fie wollen nur als leicht aufgetragener Schmuck ein Wort mitfprechen, und in diefem Sinne wird das Motiv der Faffadengliederung erträglich.

Die Gefimfe find denjenigen der gotifchen Palafte entfprechend angeordnet; die gröfseren find als Fenfterbankgurten durchgeführt, darunter ein flach ornamentierter Fries und unter ihm der fein profilierte Architrav. Diefe Anordnung wiederholt fich in jedem Stockwerk, und zwifchen die Gurten find die Pilafter eingeftellt. Die Kapitelle der toskanifchen Ordnung find noch etwas ungefchickt und befangen, diejenigen der korinthifchen gleichfalls und die Konfolen des Hauptgefimfes, wie auch die Profilierung des darunter befindlichen Architravs — wohl plump. Die Fenfter find durch Säulchen geteilt, denen in den Leibungen Pilafter entgegenkommen; darüber liegt ein Architrav, über welchem der grofse Rundbogen und die kleinen Bogen der Halbrundfenfter beginnen. Die Bogen find konzentrifch geführt; das jetzt zum Teil vermauerte Halbrund und das Vollrund im Tympanon waren früher offen, wie die zwei äufserften Fenfter rechts beweifen. Die ganze Palaftfaffade würde einen anderen Eindruck machen, wenn diefe Ausmauerungen weg wären, die ihn ftumpf und flach erfcheinen laffen, weil das beabfichtigte Verhältnis zwifchen Durchbrechungen und gefchloffenen Maffen fehlt — das Gleichgewicht in der Wechfelwirkung ift geftört, gleichwie zur Zeit bei *Pitti* u. a.

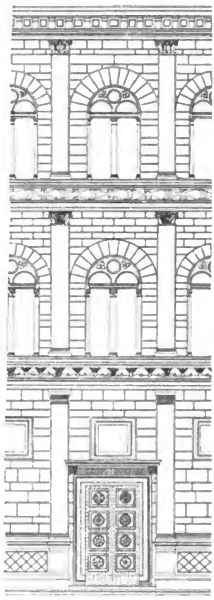
Das Verlangen nach Sicherheit der Bewohner macht fich auch bei diefem Baue feinerer Art noch geltend, indem auch hier, wie bei *Guadagni*, nur kleine, hochgelegene Viereckfenfter die Wandflächen im Erdgefchofs beleben. Der Pilafteraufbau erhebt fich über der Sockelbank, die auch hier nicht unterdrückt ift, auf einem Unterfatz, deffen Flächen nach Art des *Opus reticulatum* gebildet und durch Poftamente, den Pilaftern entfprechend, geteilt find. Die eifernen Fahnenhalter und die Fenfterfchutzhaken in Kampferhöhe fehlen in den Obergefchoffen nicht, ebenfowenig

Digitized by Google

die an Konſolen hängenden Steinwappen mit ihren fliegenden Bändern, die aber hier nicht an den Gebäudeecken, ſondern unter dem Architrav des Mittelgeſchoſſes in der Achſe eines Fenſters angebracht ſind. Das Faſſadenſyſtem des Palaſtes gibt Fig. 142.

Auch dieſer Palaſt wurde, wie die vorgenannten, durch einen Kaufmann, aus einer angeſehenen Färberfamilie hervorgegangen, der mit Reichtum Bildung verband, in das Daſein gerufen, und nach *Del Badia* in der Zeit von 1446—51, wie aus den Steuerregiſtern entnommen wurde, erbaut. Er wird dem *Alberti* und dem *Roſſellino* zugeſchrieben.

Fig. 142.



Vom *Palazzo Rucellai* zu Florenz.

Ein Zeitgenoſſe *Vaſari*'s nennt den *Bernardo Roſſellino* als Verfertiger des Modells; andere wollen dem *Roſſellino* das Hauptgeſims, die Profilierungen und das ornamentale Detail überlaſſen und dem *Alberti* nur einen Einfluſs auf die Faſſade zugeſtehen. Man könnte *Alberti* (1404—71) wegen der toskaniſchen Pilaſterkapitelle und wegen des Hauptgeſimſes wohl ablehnen, wenn 12 Jahre ſpäter nicht der Palaſt in Pienza unbeſtritten von *Roſſellino* erbaut worden wäre. Nach dieſer Leiſtung halte ich an *Alberti* als Meiſter für den *Palazzo Rucellai* feſt, auch wenn die Säulenſtellung mit Bogen im Hofe gegen ihn ſprechen ſollte.

Der einſtige Grundriſs iſt jetzt nicht mehr erkennbar; aber ſo viel iſt zu erſehen, daſs der Palaſt um 4 Achſen hatte weiter gebaut werden ſollen.

96. *Palazzo Piccolomini.*

Ein Altersgenoſſe *Alberti*'s, der als Architekt und Bildhauer bekannt gewordene Florentiner *Bernardo Roſſellino* (1409—63), der mit ſeinen vier Brüdern ein Steinmetz- und Baugeſchäft betrieb, erbaute in den Jahren 1460—62 (andere wollen 1459—63) den *Palazzo Piccolomini* in Pienza nach dem gleichen Schema, wie 12 Jahre früher *Alberti* den *Palazzo Rucellai* in Florenz.

Man könnte die Pientiner Faſſade als ein Plagiat bezeichnen, wenn die Urheberſchaft der beiden Paläſte vollkommen zweifellos wäre; da aber für beide die Meiſter — *Alberti* und *Roſſellino* — als Urheber genannt werden, ſo ſoll zunächſt der Vorwurf nicht aufrecht erhalten werden.

Die Anordnung des Sockels, der Pilaſter, der Geſimſe und Fenſter iſt in Pienza die gleiche wie in Florenz; nur iſt in Florenz eine gröſsere Mauerfläche zwiſchen den Bogenſcheiteln und der Architravunterkante der Geſimſe gelaſſen, was dort ſehr viel dazu beiträgt, die Faſſade vornehmer erſcheinen zu laſſen.

Die Behandlung der Faſſadenflächen iſt an beiden Orten die gleiche — Quader mit rechteckig eingeſenkten Falzen —; die Pilaſterbreiten nehmen in den drei Stockwerken übereinſtimmend ab; dagegen ſind in Florenz die Schaftflächen bei allen drei

Digitized by Google

Ordnungen gleichmäfsig glatt behandelt, während in Pienza die Quader der dorifchen Pilafter die eingefenkten Falze wie die Steine der anftehenden Mauerflächen tragen und nur die der korinthifchen glatt bearbeitet find.

Die Friefe der Gebälke find niedrig und fchmucklos; das Hauptgefims mit hohem Architrav, niedrigem Konfolenfries, fehr dürftiger Hängeplatte und unverhältnismäfsig grofser Sima ift für die Pilafterordnung des Obergefchoffes zu fchwer und für die ganze Gebäudehöhe zu niedrig. Hier fällt der Mangel an Uebermauerung über den Fenftern, wo der Bogenfcheitel unmittelbar an den Architrav anftöfst, in einer das Auge beleidigenden Weife auf. Nichts von dem grofsen Zuge des Florentiner Baues und feiner guten Detaillierung der Fenftergeftelle, fowie der fchönen Gefimfungen unter diefen, ift hier wieder zu finden.

Die dorifchen Kapitelle entbehren des Echinos, und die korinthifchen find zu niedrig geraten bei ganz knorrigem Detail. Die horizontalen Querbalken in den Fenftern find ohne jede Profilierung; der obere fetzt erft über dem Kämpfer oder, beffer gefagt, dem Bogenzentrum an und verdirbt fo die Rundform des grofsen und der kleinen Bogen.

Wäre der Bau in Pienza 12 Jahre früher als derjenige in Florenz, dann wollte ich ihn bewundern; da aber das Gegenteil der Fall ift, fo fällt es mir fchwer, dies zu tun. Ich halte ihn mehr für eine ungefchickte Nachbildung als eine Weiterentwickelung feines Vorgängers, und nehme ich *Roffellino* für den Meifter des Florentiner Baues an, dann hat der Mann das fpäter verlernt, was er früher gekonnt hatte. Ich ftelle des Meifters weitere Bauten, darunter befonders den Dom, nicht höher als jenen Palaft, die keine gröfsere Gefchicklichkeit verraten, eher ein unklares Taften und Suchen oder ein Wagen an etwas, dem der Unternehmende nicht gewachfen war. Und wenn Papft *Pius* den Baumeifter darob noch fo fehr lobte, ihm die Ueberfchreitung der genehmigten Baufumme von 8000 bis 19000 Scudi auf 50000 verzieh und ihm »unter allen Architekten des Jahrhunderts die erfte Stelle zuerkannte«, dem Manne feinen ganzen Lohn und 100 Goldgulden darüber auszahlen liefs und ihm noch ein Feftgewand dazu fchenkte — fo wird dadurch das Werk nicht fchöner und nicht beffer, als es ift. Das Lob verfchönert nicht, auch wenn es aus hohem Munde kommt, fo wenig wie durch den Tadel Unberufener das Kunftwerk an Wert etwas einbüfst, worauf Kaifer *Marc-Aurel* fchon hinweift.

97. Weitere Pilafter- und Säulenfaffaden.

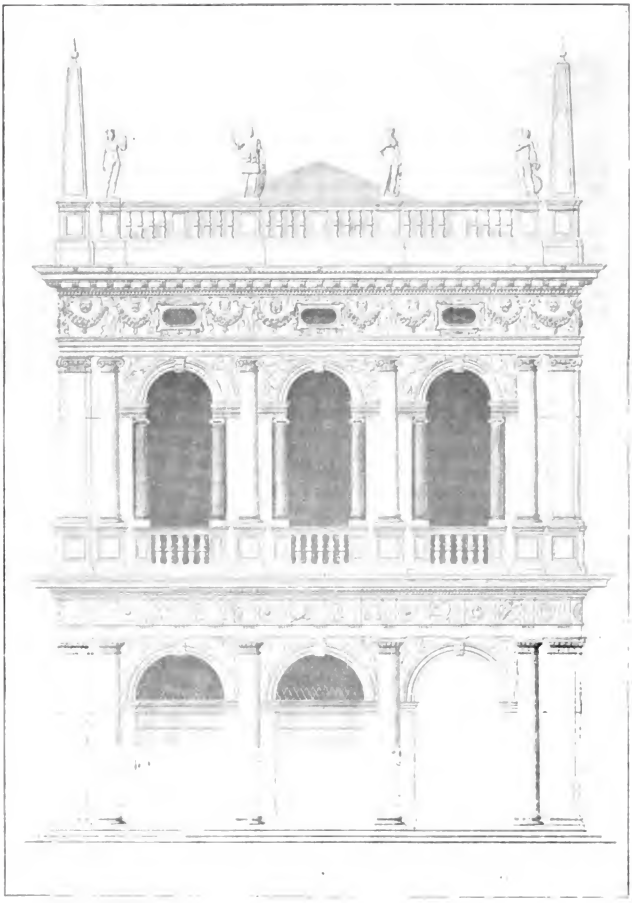
Der *Palazzo Piccolomini* in Pienza bleibt ewig ein fchwacher Abklatfch des vornehmen *Palazzo Rucellai* in Florenz! Der gleichmäfsigen Teilung der Faffadenflachen durch Pilafter in allen Stockwerken folgen in der Hochrenaiffance die Gliederungen durch Halb- und Dreiviertelfäulen, wobei übrigens die durch Pilafter, aber dann meift in ftärkerem Relief, noch beftehen bleiben.

Die oberitalienifchen Städte machen davon vermehrten Gebrauch, befonders Venedig, das in der Faffade feiner Bibliothek von *San Marco* die antike römifche Theaterfaffade ohne viele Umftände verwertet (Fig. 143). In fehr vielen Fällen wird aber von der Anordnung *Alberti*'s, die Pilafter durch das Erdgefchofs durchzuführen, abgefehen, diefes vielmehr als glatte Quaderfläche behandelt, während die Pilafter oder Säulen erft in den darüberliegenden Stockwerken beginnen (vergl. *Palazzo Uguccioni* in Florenz, *Palazzo Canoffa* in Verona, *Palazzo Mancini* in Cortona, *Palazzo Triffino* in Vicenza u. f. w.).

Eine Steigerung erfährt das Motiv durch Kuppelung der Vertikalgliederungen, wenn zwei Säulen oder Pilafter hart nebeneinander geftellt werden und

Digitized by Google

Fig. 143.



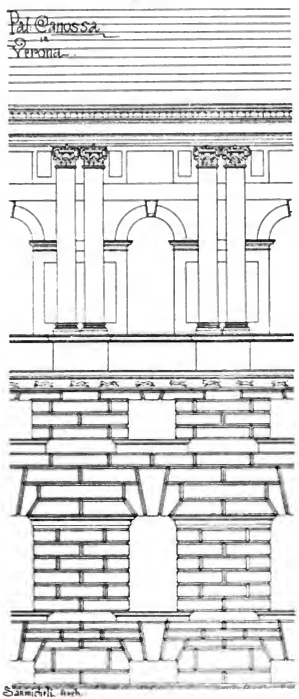
Bibliothek von *San Marco* zu Venedig.

Digitized by Google

die Pfeiler zwifchen den Fenftern beleben, was dann gröfsere Achfenweiten vorausfetzt.

Wieder ift es der von *Marotto di Zanobi-Folfi* erbaute *Palazzo Uguccioni* in Florenz, der als bedeutendes Beifpiel für diefe neue Anordnung angeführt werden kann und mit diefem die ebenfalls genannten Paläfte der Meifter *Sanmicheli* und *Palladio*: *Canoffa* in Verona und *Triffino* in Vicenza (Fig. 144 u. 145), wobei betont werden mufs, dafs in den beiden letztgenannten Fällen die Pilafter auf Poftamente gefetzt find und dafs die Fortführung der Poftamentgefimfe die Fenfterbankgurte bildet.

Fig. 144.



Vom *Palazzo Canoffa* zu Verona.

Hier tritt eine neue Betonung der Horizontalen in der Faffade auf durch Anwendung einer Stockwerksgurte in der Höhe des Fufsbodengebälkes, welche den Poftamenten als notwendige Bafis dienen mufs. Daraus folgt vielfach auch die befondere Ausbildung der Fenfterbrüftung nach antikem Vorbild.

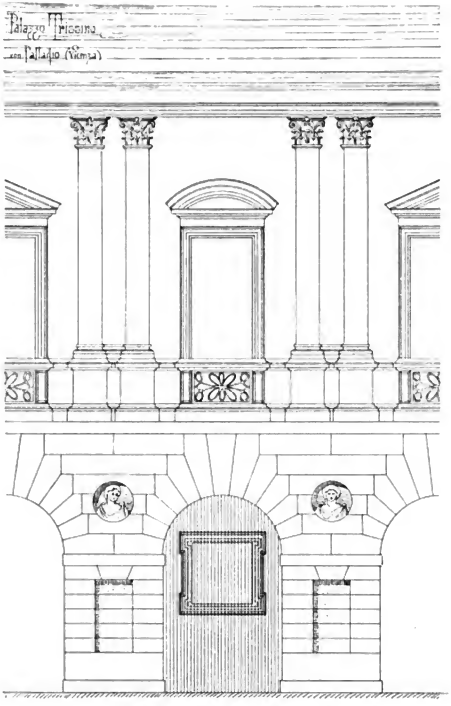
Sollte die ftärkere Betonung der vertikalen Elemente auch dann feftgehalten werden, wenn nur fchmale Fenfterpfeiler vorhanden waren, dann erledigte man die Frage durch eine dreifache Gliederung der Pilafter, indem man dem Vollpilafter zwei halbe angegliederte, wie dies im oberften Gefchoffe der Hoffaffaden des *Palazzo Farnefe* in Rom zum Ausdruck gebracht ift und wie es Fig. 199 beim Ladenhaufe in Rom zeigt.

98. Rhythmifche Travée.

Die glanzvollfte Erweiterung der Faffadenteilung gibt uns der grofse Urbinate *Bramante* durch Uebertragung der rhythmifchen Travée im Inneren gewölbter Räume auf die Aufsenfläche der Mauern, eine Anordnung, die in dem Sinne, wie fie *Bramante* bei feinem Baue der *Cancelleria* in Rom zum Ausdruck brachte, die gröfsten Achfenweiten vorausfetzt. Nicht mit gekuppelten Pilaftern haben wir es hier zu tun, fondern mit paarweife zufammengehörigen, aber weite Zwifchenräume laffenden, an den Fenfterpfeilern angebrachten Pilaftern, die, in antik-römifcher Weife auf Poftamenten ruhend, den Stockwerksgurten mit den darunter liegenden Friefen den nötigen Halt geben (Fig. 146) — eines der wirkungsvollften, grofsartigften Motive der neuen Kunft!

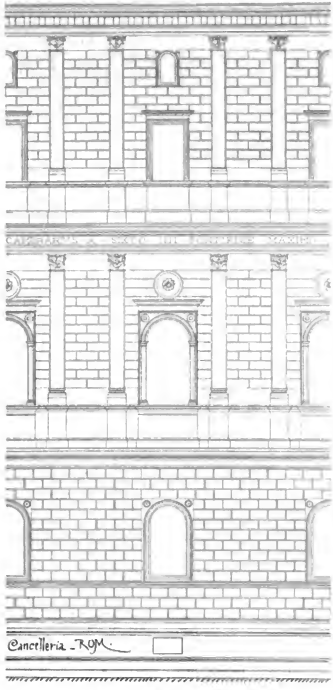
Digitized by Google

Fig. 145.



Vom *Palazzo Trissino* zu Vicenza.

Fig. 146.



Von der *Cancelleria* zu Rom.

Digitized by Google

In grandioſer Weiſe hat dieſes Faſſadenmotiv einer der gewaltigſten Meiſter der Nachblüte, *Michele Sanmicheli*, in Verona an ſeinem *Palazzo Bevilacqua* weiter entwickelt und glänzend entfaltet. Triumphbogenartig ſind die drei groſsen Fenſter

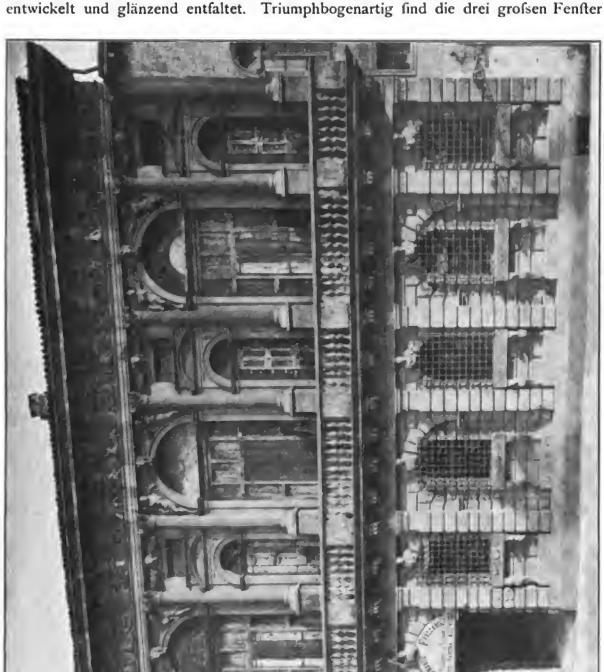


Fig. 147. *Palazzo Bevilacqua* zu Verona.

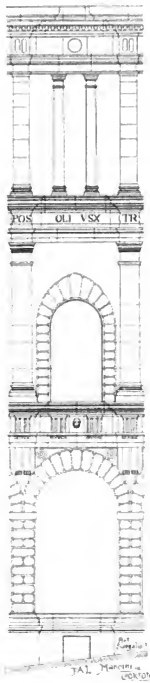
des Obergeſchoſſes von Dreiviertelſäulen gefaſst, die Bogenzwickel mit Figuren ausgefüllt und die ſchmalen Räume zwiſchen den groſsen Fenſtern, und Säulen, die *Bramante* ruhig wirkend lieſs, ſind durch kleinere Fenſteröffnungen belebt — eines

Digitized by Google

der ſchönſten und originellſten Faſſadenprunkſtücke, das die italieniſche Renaiſſance hervorgebracht hat und das ſich dem Beſten, was zu allen Zeiten geleiſtet worden iſt, würdig an die Seite ſtellen kann (Fig. 147).

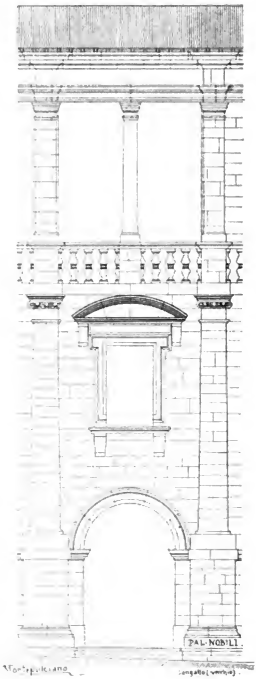
Wir wollen die Repräſentanten des Typus I, die Florentiner Ruſtika- und Pilaſterfaſſaden und ihre Weiterentwickelungen, nicht verlaſſen, ohne noch eines reizvollen

Fig. 148.



Vom *Palazzo Mancini* zu Cortona.

Fig. 149.



Vom *Palazzo Nobili* zu Montepulciano.

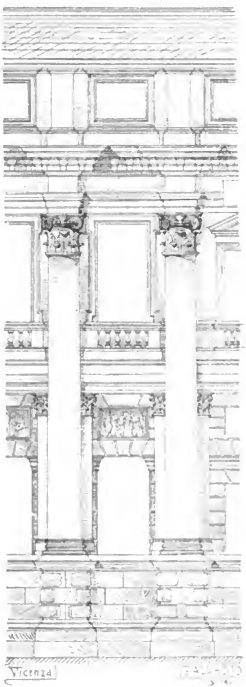
Beiſpieles zu gedenken: der mit Pilaſtern im Mittelgeſchoſs geſchmückten Faſſade des *Palazzo Mancini* in Cortona (angeblich von *Antonio da Sangallo*), welche die Florentiner Loggia in die geſchloſſene Steinarchitektur mit einzubeziehen ſucht, indem der Meiſter das oberſte Geſchoſs ganz in eine Pfeiler- und Säulenſtellung auflöſt (Fig. 148).

Digitized by Google

Als Repräſentanten des Typus IV, der wegen des ihm innewohnenden Organismus und wegen ſeines Zuſammenhanges mit den Beiſpielen, bei denen die Pilaſterordnungen auf die einzelnen Stockwerke verteilt ſind, beſſer an dieſer Stelle vorgetragen wird, mögen die Bauten des groſsen Florentiners *Michelangelo:* die Faſſaden des Senatspalaſtes und der Konſervatorenpaläſte in Rom, gelten.

99. Beiſpiele der groſsen Ordnung.

Fig. 150.



Vom *Palazzo Valmarana* zu Vicenza.

Bei hohen Stockwerken wurden die Pilaſter- oder Säulenordnungen übereinander wohl ertragen; bei niedrigen mufsten ſie ihrem antiken Vorbilde gegenüber kleinlich wirken. Die Klippe glaubte man dadurch umſchiffen zu können, dafs man ſich an die pſeudoperipteriſchen Bauten der Alten erinnerte und die Faſſaden wieder als Ganzes auffaſste, die abgeſtuften Stockwerke fallen und das Gebäude, wie einſt den Tempel, aus dem Sockel, dem Säulenbau und dem Gebälke beſtehen liefs und das Füllmauerwerk mit Fenſtern und Gurten zwiſchen die groſsen lotrechten Stützen einſchob. Es iſt wohl keine Frage, dafs damit eine gröfsere Wirkung erzielt wurde, aber auf Koſten des Organiſchen, das dabei vollends verwiſcht wurde.

Den älteſten Verſuch in dieſem Sinne dürfte wohl *Sangallo* (*vecchio*) am *Palazzo Nobili* in Montepulciano gemacht haben, wo er die joniſchen Pilaſter auf hohe Poſtamente hob und zwiſchen ſie die groſse Rundbogenöffnung und das Rechteckfenſter des Obergeſchoſſes (Fig. 149) einfügte.

In bedeutendſter Weiſe vollzog *Palladio* bei ſeinen Bauten in Vicenza dieſen Gedanken an dem in Fig. 150 u. 151 dargeſtellten *Palazzo Valmarana* und an der ſog. Bibliothek des alten Seminars. Leider ſtand dem Meiſter nicht immer echtes Material zur Verfügung, indem er manche ſeiner mächtigen Säulenſtellungen aus Backſteinen aufmauern und mit Putz überziehen laſſen mufste, was ſich mit dem kühnen Wollen wenig vertrug.

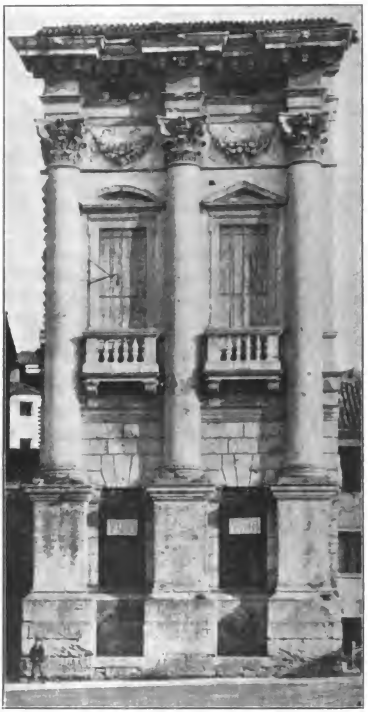
100. Römiſcher Typus.

Die erſten Beiſpiele des römiſchen Typus, von dem wir *Palazzo Farnese* als den gröfsten Repräſentanten hingeſtellt haben, reichen auch in den Beginn der Renaiſſancebewegung zurück, in diejenige Zeit, in der noch mittelalterliche und neue Motive nebeneinander auftreten und die am *Palazzo di Venezia* in Rom (Fig. 152 bis 154) ihren Vertreter haben. Weder eine Abſtufung im aufſteigenden Mauerwerk, noch eine Vertikalgliederung iſt hier ausgeführt. Mittelalterlich

Digitized by Google

iſt die regelmäſsige Anordnung der Fenſter; mittelalterlich iſt noch das mächtige Hauptgeſims von mit Bogen überſpannten Konſolen und der Zinnenkranz über demſelben, ebenſo dem Sinne nach die durchgehende Fenſterbankgurte und das ſteinerne Fenſterkreuz im Rechteckfenſter, während die Details, die breiten, ſchönen Umrahmungen mit den Wappenſchilden und Inſchriften, die Halbrundfenſter mit und ohne Kämpfer den Stempel der neuen Weiſe tragen.

Fig. 151.



Sog. Bibliothek des alten Seminars zu Vicenza.

Das Aufgeben jeder Vertikalgliederung durch Pilaſter, Säulen oder Liſenen ermöglichte eine gröſsere Freiheit und Beweglichkeit in der Anordnung der Fenſter und geſtattete auch freiere Bewegung in der Geſtaltung des Grundriſſes; dabei bleibt aber immer noch die italieniſch-mittelalterliche, regelmäſsige Fenſterachſeneinteilung zu Recht beſtehen. Der einzige, dafür aber auch kräftig betonte Vertikalismus in den Faſſaden iſt die Armierung der Gebäudeecken durch Quaderſchichten, dabei aber niedriger Sockel, Durchführung der Fenſterbankgurte mit darunterliegendem Fries oder Aſtragal oder auch in Verbindung mit einer kräftigen Stockwerksgurte, mehr oder weniger reiche ſteinerne Fenſtergeſtelle, glatte Quader-, Backſtein- oder Putzflächen der Faſſadenmauern und ein ſtark dominierendes Hauptgeſims mit Rückſicht auf die Gebäudehöhe im ganzen entworfen — dies ſind die charakteriſtiſchen Merkmale, wie ſie übereinſtimmend an den Paläſten *Farneſe* (Backſteinblendung), *Sciarra* (Putzfläche), *Ruſpoli* und *Capranica*, alle in Rom, am *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz (Backſteinblendung), ferner an den Paläſten *Pandolfini* (Putzflächen), *Bartolini* und *Larderel* (Quaderblendung) in Florenz, in Piacenza am Farneſiſchen Palaſte und an vielen anderen dieſer Gruppe, meiſt in groſsem Maſsſtabe, zur Ausführung gebracht worden ſind.

Digitized by Google

Eine ſchöne Beigabe zu dem ſonſt einfachen Syſtem, von dem heute noch unſere burgerliche Baukunſt zehrt, iſt u. a. am *Palazzo Pandolfini* und am *Palazzo Bartolini* (jetzt *Locanda del Nord*) in Florenz durchgeführt, d. i. die Verbindung der Fenſtergeſimſe untereinander durch flache Bandgurten und Schaffung von viereckigen tieferen Niſchen an den Fenſterpfeilern des Obergeſchoſſes und die Verwertung des ſchönen ſpätrömiſchen Motivs der Halbrundniſche mit der Muſchel in der Viertelkugel zwiſchen den Fenſtern des I. Obergeſchoſſes am *Palazzo Bartolini*.

Fig. 152.

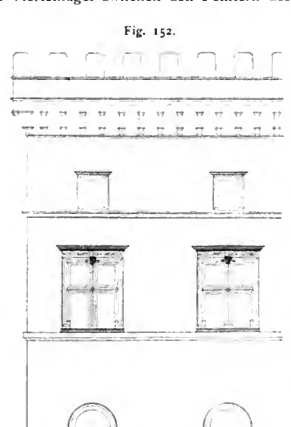


Fig. 153.

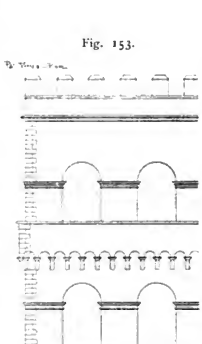


Fig. 154.

Vom *Palazzo di Venezia* zu Rom.

Die horizontalen Bänder und die aufſtehenden Niſchen am Baue halten ſich das Gleichgewicht.

101. Venezianiſcher Typus.

Die regelmäſsige ſymmetriſche Anordnung der Fenſter, die gleichmäſsige Durchbildung der Faſſadenflächen, wo alles in eine Ebene gerückt iſt, wo keine Gurte und kein Hauptgeſims von der geraden, ununterbrochenen Linie abweicht, werden beim venezianiſchen Typus verlaſſen und machen einer bewegteren Form durch mehr oder weniger ſtarkes Betonen einzelner Bauteile Platz, wobei der Renaiſſance anfänglich die Aufgabe zufällt, die im Mittelalter ſchon typiſch gewordene Grundriſsanlage und die ſich daraus ergebende Faſſadengeſtaltung bei gotiſcher Formenſprache in diejenige der Renaiſſance zu überſetzen. Das Gerippe mit ſeinen

Digitized by Google

Elementen bleibt beſtehen; ſein Ausputz ändert ſich. Man vergleiche in dieſem Sinne die beiden einfachen Paläſte *Cavalli* (1400) und *Grimani San Polo* (1475—85) (Fig. 131 u. 132). Die dreiteilige Faſſade zerfällt in eine Mittelpartie und ſymmetriſch zu dieſer in zwei gleichartige Seitenteile, jeder mit zwei durch einen breiten Pfeiler getrennten Fenſtern. Alle Teile ſind durch ein gemeinſames, horizontales, etwas dürftiges Geſimſe bekrönt mit dahinterliegendem flachem Dache. Die Mittelpartie enthält zu ebener Erde die »Waſſerpforte« und rechts und links derſelben ein mäſsig groſses, vergittertes Fenſter, darüber einen durchgehenden, vor die Faſſadenflucht nicht ſtark vortretenden Balkon mit drei-, bezw. fünfteiliger Loggia. Die drei Partien ſind durch Vertikalſtreifen (Pilaſter) voneinander getrennt. Dieſe Trennung finden wir aber am *Palazzo Corner-Spinelli* wieder aufgehoben; die Dreiteilung der Faſſade wird einzig und allein durch die Fenſteranordnung erreicht. Die Waſſerpforte mit den vergitterten Fenſtern verbleibt im Erdgeſchoſs, im I. und II. Obergeſchoſs werden in der Mittelachſe die zwei Florentiner Rundbogendoppelfenſter zuſammengekuppelt zu einer Mittelpartie mit durchgehendem Balkon und rechts und links derſelben in gleichen Abſtänden nur ein Rundbogendoppelfenſter der gleichen Form angelegt. Die Faſſade bleibt dabei ſo ruhig und vornehm, das Verhältnis zwiſchen Lichtöffnungen und Maſſen ſo muſtergültig abgewogen, wie dies bei den allerreichſten Paläſten am *Canal grande* nicht wieder gefunden wird.

Die Waſſerpforte macht bei den Paläſten ſpäteren und reicheren Stils der dreibogigen Halle Platz, wobei das Erdgeſchoſs ein Mezzanin zugeſchlagen erhält, nicht gerade zum Vorteil der guten Verhältniſſe des Gebäudes, indem der Unterbau gegenüber den zwei Hauptgeſchoſſen zu hoch entwickelt wirkt (vergl. *Palazzo Corner della Ca'grande*).

Glücklicher iſt am *Palazzo Rezzonico* das Erdgeſchoſs geraten durch den Verzicht auf ein Mezzanin neben der Waſſerpforte, welches mit feinen Ruſtikaſäulen und geradem Gebälke von geradezu groſsartiger Wirkung iſt und trotz des gröſseren Reichtumes der oberen Geſchoſſe von dieſen nicht übertroffen wird. Die beiden Obergeſchoſſe ſind durch Dreiviertelſäulen in vollſtändig regelmäſsige Travéen geteilt, und nur die Ecken ſind durch Doppelſäulen ſtärker betont. Was die originelle Anlage des Erdgeſchoſſes verſpricht, halten die Obergeſchoſſe leider nicht; ſie läſst auf eine Gruppierung der Fenſter ſchlieſsen; wir erhalten aber nur eine florentiniſche regelmäſsige Einteilung mit überreichem Detail, Ornamenten- und Figurenſchmuck. Der hohe Fries des Hauptgeſimſes mit feinen Ovalfenſtern iſt zum Schluſſe nicht gerade die beſte Beigabe.

Die Prachtfaſſade *Longhena's* (1650) des *Palazzo Peſaro* in Venedig hält im Unterbau die Mitte zwiſchen den zwei vorgenannten, indem rechts und links der Waſſerpforte zwei Halbgeſchoſſe angebracht ſind, die in der Geſamthöhe meiſterhaft zu den beiden Obergeſchoſſen geſtimmt ſind, wenn nur die Aufeinanderkuppelung der kleinen Fenſter nicht wäre.

Schön iſt die Waſſerpforte mit den zwei mächtigen Bogentoren und der Halbrundniſche dazwiſchen geſtaltet; auch die Diamantquader der Mauerflächen geben dem Erdgeſchoſs den Charakter des Unnahbaren und Trotzigen. In den Obergeſchoſſen iſt durch den Wechſel von einfachen und gekuppelten Säulen eine Dreiteilung verſucht, die aber nicht klar genug zum Ausdruck gebracht iſt. Die Rundbogenfenſter zwiſchen denſelben mit den übermächtigen Schluſsſteinen und den ſtark herausgearbeiteten Putten in den Bogenzwickeln, die Doppelſtellung der Kleinſäulen

Digitized by Google

in den Fenſterleibungen geben der Architektur etwas Zappeliges, und trotz des übergroſsen Reichtumes fehlt eben die majeſtätiſche Ruhe und Gediegenheit, die ſich im Erdgeſchoſs ſo machtvoll ausſpricht (Fig. 155). Gut für die Wirkung des Ganzen iſt der Umſtand, daſs der Fries des Hauptgeſimſes keinerlei Durchbrechungen hat, ſondern feſten, ſtark vortretenden Reliefſchmuck. Ohne Bedenken dürfen wir den Palaſt als eine der glänzendſten Leiſtungen auf dieſem Gebiete des XVII. Jahrhunderts in Italien bezeichnen.

Fig. 155.

Vom *Palazzo Pefaro* zu Venedig.

Ruhiger und feiner ſteht ihm der ältere, von *Pietro Lombardi* (1481) erbaute *Palazzo Vendramin Calergi* gegenüber, in der Bildung der Fenſter an *Corner-Spinelli* erinnernd. Das Erdgeſchoſs iſt für mich bei *Corner* richtiger und monumentaler gedacht und ausgeführt. Bei der dreibogigen Waſſerpforte ſind leider die ſeitlichen Bogen mit den gleichen Fenſterfüllungen ausgeſtattet wie im Obergeſchoſs, wo durch drei Doppelfenſter eine Mittelpartie und zwei Seitenteile mit je einem Doppelfenſter gebildet werden; gekuppelte Säulenpaare trennen ſie voneinander. Alles atmet hier eine auf das ſchönſte abgewogene Geſetzmäſsigkeit! Schön ſind die kleinen Fenſter im Mezzanin des Erdgeſchoſſes angeordnet, gut in der Form, Gröſse und Ausladung zum Ganzen geſtimmt iſt das Hauptgeſimſe.

Der beſonderen Erwähnung wert dürfte noch der *Palazzo Manzoni* in Venedig aus der Zeit der Lombardi (1500) ſein; nur wenige Jahre älter als *Calergi*, unter Beibehaltung der gotiſchen Grundlage in den feinſten Formen der Renaiſſance erbaut, mit vielleicht etwas überſchlanken Verhältniſſen der Rundbogenfenſter. Der hohe, mit Kandelabern, Feſtons und Adlern geſchmückte, unter den Fenſtern des mittleren Stockwerkes hinziehende Fries, ſo hoch als die Brüſtung des Balkons, die fein verteilte Inkruſtation mit viereckigen Platten und Rundſtücken aus verſchiedenfarbigem Marmor, die feinen Fenſterumrahmungen, die Pilaſter mit den ſchwungvollen, vielleicht etwas zu groſsen Kapitellen, die fünffachen Bogenſtellungen der Mittelpartie und das elegante Hauptgeſimſe machen ihn zu einer der feinſt empfundenen Schöpfungen am Canal grande.

Digitized by Google

Den hervorragenden Meiſter verrät noch der von *Sammicheli* erbaute *Palazzo Grimani* mit ſeiner Pilaſter- und Säulengliederung durch alle drei Stockwerke, mit der vorgelegten, über die ganze Mittelpartie ſich erſtreckenden Freitreppe und dem Ruſtikaquaderſockel, der, wie ſeines Zweckes bewuſst, aus dem Waſſer aufſteigt. Der Rhythmus in der Aufeinanderfolge der Fenſter in den Obergeſchoſſen — drei mächtige Bogenfenſter mit zwei gerade überdeckten abwechſelnd, durch Dreiviertelſäulen voneinander getrennt — erinnert an das, was der gleiche Meiſter in Verona am *Palazzo Bevilacqua* in ſo glanzvoller Weiſe erreicht hat. Was dort in überquellenderem Formenreichtum geleiſtet iſt, muſs hier einer ſtrengeren, kälteren Weiſe weichen.

102. Schlufsbetrachtung.

Die nicht übermäſsigen Höhenentwickelungen der Venezianer Paläſte, ihre intereſſante Gruppierung der Fenſter, das edle, helle Baumaterial in ſeiner vollendeten techniſchen Behandlung, das Emporwachſen der Bauten aus der ſtillen Waſſerfläche, nirgends eine unweiſe Sparſamkeit, das feine und oft überreiche mit Ornamenten und Figuren durchſetzte Detail, beſchienen von einer glänzenden Sonne und ſich abhebend vom tiefblauen Himmel, die Bauten hin und wieder durch ein kleines Gärtchen mit friſchem Grün, leuchtenden Blüten und goldenen Früchten unterbrochen — dies alles zuſammen laſst bei den Zauberpaläſten der Lagunenſtadt den höchſten und beſtrickendſten Phantaſieeindruck walten, getragen von den Erinnerungen an groſse weltgeſchichtliche Ereigniſſe, die ſich auf dieſem Boden abgeſpielt, an eine ruhmreiche Vergangenheit der Republik mit der wehmütigen Schlufsbetrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdiſchen. *Saxa loquuntur*; die Steine verkünden den Ruhm der alten Kunſt Venedigs allen Spätergeborenen. Wo die Zungen Sterblicher ſchweigen, ſpricht die Architektur Worte der Ewigkeit!

103. Paläſte in Genua.

»Im Engbau Genuas werden die Proportionen der Faſſaden im allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Dekoration überlaſſen.« [77])

Ich möchte dieſen Satz, angeſichts der Paläſte in der *Via nuova* und in anderen Straſsen oder an öffentlichen Plätzen nicht unterſchreiben; die meiſten ſind vielmehr nach ganz beſtimmten und klar ausgeſprochenen Grundſätzen in den Faſſaden gegliedert, hervorgegangen aus der Eigenart in der Grundriſsdiſpoſition, die aus den lokalen Verhältniſſen ſich naturgemäſs entwickelt hat, zumeiſt bedingt durch die terraſſenförmig von der Meeresfläche nach den Bergeshöhen ſich erhebenden Baugelände und die Lage der Straſsen, eine über die andere zurückgetreppt. Der Zug, der bei allen durchgeht, erinnert in mancher Beziehung an den venezianer Typus. Dort ſahen wir die Waſſerpforte in der Mittelachſe des Baues angelegt mit zwei Seitenfenſtern, und in Genua finden wir als Mittelpartie das unmittelbar an der Straſse, zu ebener Erde gelegene, nur wenig über den Bürgerſteig erhobene Veſtibül, das hier »zu einer der höchſten Aufgaben gedeiht« und in Verbindung mit dem Treppenbau als weiteres Element der Schönheit hinzutritt. Ein durchgehender Stufenbau verbindet das Veſtibül mit dem höher gelegenen Hofe und dem Treppenbau, wodurch Beleuchtungseffekte und maleriſche Durchblicke nach dem Inneren des Baues geſchaffen werden, wie ſie kaum wieder vorkommen, ſelten erreicht, aber nirgends überboten worden ſind (Fig. 156: Schnitt durch eine ſolche Anlage am Univerſitätsgebäude, und Fig. 157: Perſpektive im *Palazzo Durazzo*).

[77]) Siehe Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 200.

Digitized by Google

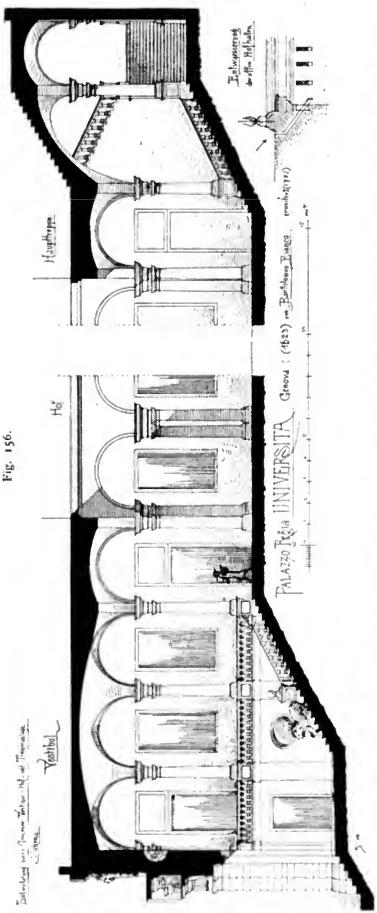


Fig. 156.

Charakteriſtiſch iſt weiter die Dreiteilung der Faſſaden, das Zerlegen in zwei Seitenflügel und eine Mittelpartie von ganz gleichen Breiten, welche dem groſsen und kleinen *Palazzo Brignole* (*Durazzo-Brignole* mit den bewegten, balkontragenden Hermenkaryatiden), der Univerſität, dem *Palazzo Durazzo* u. a. eigen iſt.

So gut wie der beſte Toskaner Palaſt iſt aber der *Palazzo Doria-Turſi* (jetzt *Municipio*) zu neun Achſen mit feinen ſeitlich angebauten, einſtöckigen Bogenhallen entworfen und ebenſo der *Palazzo Durazzo* in ſeinen einfach groſsartigen Formen und ſeitlichen Bogenhallen im Obergeſchoſſe. Umriſslinien und Verhältniſſe der Bauteile zueinander ſind hier ſo wohl und ernſt erwogen als irgendwo.

Reizend muſs in ſeinem urſprünglichen Zuſtande der *Palazzo Lercari* mit ſeiner Arkadenloggia im Obergeſchoſs gewirkt haben, wobei von einer Preisgabe der Proportionen wohl keine Rede ſein kann, mit deren Abfindung hier aber mehr gerechnet werden muſste als bei den glatten Faſſaden mittelalterlicher Städte.

Bei den Familienpaläſten iſt die zweigeſchoſſige Anlage, bei der über jedem groſsen Stockwerk ein Mezzanin angelegt iſt, die normale, wobei über dem Hauptgeſimſe meiſt noch eine Baluſtrade oder Attika ausgeführt iſt.

Alſo, Zerlegen der Faſſade in drei gleiche Teile, bei einer nur wenig zurücktretenden Mittelpartie, Lage des Eingangs-

Digitized by Google

Fig. 157.

Vom *Palazzo Durazzo* zu Genua.

Digitized by Google

portals in der Mittelachſe des Baues, Anordnung eines Halbgeſchoſſes über den groſsen Wohngeſchoſſen in beiden Stockwerken, Belebung der Faſſadenflächen durch Pilaſter, Schmücken derſelben mit Stukk und Malerei — dies ſind, kurz zuſammengefaſst die Merkmale der Genueſer Palaſtfaſſaden, bei denen durchweg ſchöne und reiche Eingangsportale, die vielfach den einzigen ausdrucksvollen Schmuck einer Faſſade bilden, zur Ausführung kamen.

Man glaubt oft, daſs alles, was ein Bauherr an Geld für den Schmuck ſeines Hauſes übrig hatte, er für ein kunſtvolles Portal, ein hübſches Höfchen und eine ſchöne Treppe ausgab; insbeſondere gilt dies für die hohen Zinspaläſte im Gewirre enger Gäſschen Genuas, wo übrigens jeder Schmuck einer Faſſade in der Höhe zum Unſinn geworden wäre, was wohl Bauherr und Architekt zu würdigen wuſsten. Dieſe Portale ſagen uns: die örtlichen Verhältniſſe zwangen zur Verzichtleiſtung auf einen kunſtvollen Aufbau des Aeuſseren; wir wollen aber doch zeigen, daſs wir unter anderen Verhältniſſen auch anderes gekonnt hätten. Sinn, Mittel und Künſtler hatten wir dafür; aber der geſunde Menſchenverſtand verbot uns, anders zu handeln, als wir gehandelt haben. In dieſen Stadtteilen war das Preisgeben der abgewogenen Verhältniſſe an den Faſſaden allerdings ſelbſtverſtändlich.

Der groſsartigſte Repräſentant des Genueſer Palaſtſtiles dürfte der erwähnte *Palazzo Doria-Turſi* (jetzt *Municipio*) ſein, zu neun Achſen, zweigeſchoſſig mit zwei Mezzaninen aus weiſsem Marmor, grauem und rötlichem Muſchelkalk von *Rocco Lugaro* für *Niccolo Grimaldi*, den Fürſten von Salerno, 1564 erbaut. Er ging 1593 in den Beſitz der *Doria* über, kam dann in die Hände des Königs und ſpäter in diejenigen der Jeſuiten, wobei er unter dem wechſelnden Beſitztum im Inneren vielfache Umbauten, namentlich einen ſolchen des Treppenhauſes, nicht immer zu ſeinen Gunſten erfuhr. 104. *Palazzo Doria-Turſi.*

Das Haupteingangsportal iſt durch Säulen, Figuren- und Wappenſchmuck beſonders ausgezeichnet. Ueber hohem Untergeſchoſs, wie bei allen Paläſten Genuas, bedingt durch die Tieflage des Eingangsveſtibuls und die Hochlage des Hofes, erheben ſich die zwei Obergeſchoſſe, von denen jedes mit den zugehörigen Mezzaninen äuſserlich in eines zuſammengefaſst iſt. Pilaſter doriſcher Ordnung mit Ruſtikaquadern gliedern das I. und das II. Obergeſchoſs; nur ſind hier die Säulenſchäfte ſtatt der Ruſtika mit Kanneluren verziert — alſo auch hier die Abſtufung des Ausdruckes der Elemente, d. i. die zierlichere Behandlung derſelben nach oben.

Die $8\frac{1}{2}$ m hohen, über 3 m weiten, dreibogigen Seitenhallen mit Terraſſen geben dem Baue das Gepräge eines fürſtlichen Schloſſes.

Der beinahe ebenſo mächtig und groſs daſtehende *Palazzo Durazzo-Pallavicini* mit ſeiner einfachen Architektur und feinen verputzten Faſſadenflächen und meterhohem glattem Gurtgeſimſe, mit den dreibogigen Loggien im Obergeſchoſs iſt ein Werk des *Bartolomeo Bianco* (1656). Im Inneren durch *Tagliafico* umgebaut, dem wir das eigenartig ſchöne und groſsartige Treppenhaus mit freitragenden Marmorſtufen von 2,65 m Länge verdanken, ſowie auch die Anlage der Verbindungstreppe zwiſchen Veſtibül und Hof mit der vorgelegten Bogenſtellung und den Figuren vor den beiden mittleren Säulen (Fig. 158: Grundriſs). Das Treppenhaus iſt mit einem kaſſettierten Tonnengewölbe überſpannt, deſſen beide Stirnmauern durchbrochen und mit halbrunden Glasfenſtern geſchloſſen ſind, durch welche der Raum mit ruhigem Lichte übergoſſen wird. Die Stirnmauer unter dem einen Lichteinfall iſt in eine 105. *Palazzo Durazzo-Pallavicini.*

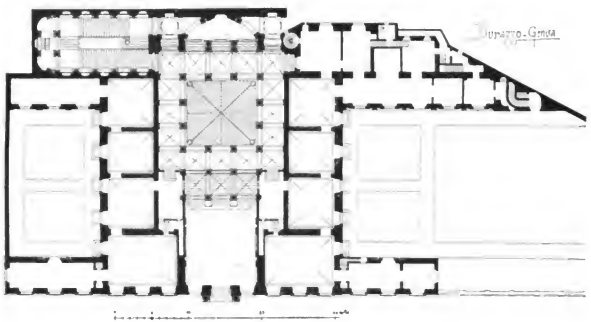
Digitized by Google

joniſche Säulenſtellung aufgelöſt, die ſich nach einer Flachniſche zu einem wunderbar ſchönen architektoniſchen Bilde öffnet.

Eine techniſche Bemerkung ſei noch geſtattet. Die beiden offenen Loggien ſind ohne ſichtbare Verankerung der Gewölbe ausgeführt, weshalb letztere zwei durchgehende Parallelriſſe rechts und links vom Scheitel aufweiſen und die Säulen nach aufsen geneigt ſtehen.

106. *Palazzo Regia Univerſità.* Der heutige *Palazzo Regia Univerſità* iſt urſprünglich nach den Plänen von *Bartolomeo Bianco* als Jeſuitenkollegium 1623 gebaut und erſt 1782 ſeiner jetzigen Beſtimmung übergeben worden. Dieſer Jeſuitenbau (gleichwie die *Brera* in Mailand, die für die gleichen Zwecke von der gleichen Geſellſchaft gebaut wurde) übertrifft an Grofsartigkeit der Hofanlage alle übrigen Paläſte Genuas. Die Seitenhallen des Hofes

Fig. 158.



Grundrifs des *Palazzo Durazzo-Pallavicini* zu Genua.

ſind längs des Veſtibüls bis zur Faſſadenmauer durchgeführt, ſo dafs das erſtere auf drei Seiten von Hallen umſäumt wird, in deſſen Mitte eine einläufige Treppe von 23 Stufen den Uebergang vom Veſtibül zum Hallenboden vermittelt. Die Baluſtraden dieſer Treppe ſind nicht bis zur erſten Stufe herabgeführt; ſie endigen ſchon am achten Tritt in Poſtamenten mit aufgelegten Kugeln, an die ſich mächtige Marmorlöwen (Fig. 159), den Aufgang bewachend, anſchliefsen. Mit dieſem Bildhauerkunſtſtück wird die Langweiligkeit des einſamen Laufes in beſter Art aufgehoben. Der 13×23 m meſſende Hof, an deſſen Schmalſeite ſich das Haupttreppenhaus öffnet, iſt von gekuppelten Säulenſtellungen eingeſchloſſen, die Architrave, Fries und Gebälke tragen, auf dem nach antiker Weiſe die ungegliederten Bogen aufſitzen.

Der Blick vom hohen Veſtibül nach den $7\frac{1}{2}$ m hohen Hallen, mit dem Wald von weifsen Marmorſäulen und dem ſchönen Treppenhaus im Hintergrund, gewährt den höchſten Reiz. Alles atmet Freiheit, Luft, Licht und Sonnenſchein; freier hebt ſich in dieſem Tempel der Wiſſenſchaft die Bruſt als in den wieder Mode gewordenen, dumpfen, klöſterlich angehauchten Hallen neuzeitlicher Bauten gleicher Beſtimmung. So grofsartig ſchön das Innere, ſo wenig glücklich iſt das ſchwach und dürftig geſtaltete Aeufsere.

Digitized by Google

Zur Ausführung des Baues wäre noch zu bemerken, dafs die Säulengänge um den Hof fämtlich ohne ſichtbare Verankerung hergeſtellt ſind; die Säulen ſtehen aus dieſem Grunde 10 bis 15 cm aus dem Senkel, nach der Hofſeite geneigt, was *Reinhardt*[78]) mit den Worten früher ſchon feſtſtellte: »Die Ausführung des ganzen Baues iſt flüchtig und ungenau und ſind die Säulen des Hofes durch den Gewölbeſchub zum grofsen Teil gegen den Hof geneigt.« Das Mauerwerk iſt aus Bruchſteinen hergeſtellt; die Gewölbe ſind aus Backſteinen, die grofsen Saaldecken in Wölbform aus Holz konſtruiert und verputzt; die Säulen mit den darüber liegenden Gebälken ſind, wie die Baluſtrade, aus weifsem Marmor, ebenſo auch die mit Schieferplatten abgedeckten Geſimsgurten. Das Meteorwaſſer wird vom Boden der Umgänge durch kleine mit Blech ausgefutterte Mauerſchlitze nach dem Hofe abgeführt (Fig. 156).

Fig. 159.

Von der Univerſität zu Genua.

Wegen der Eigenartigkeit der Treppenanlage dürfte noch der *Palazzo Balbi* (Fig. 160: Grundriſs) zu erwähnen ſein, die durch die ſpätere Anlage der *Via nuovissima*, die in ſchräger Richtung auf die Gebäudeachſe ſtöfst, hervorgerufen und von *Gregorio Retondi* in ſo geiſtvoller Weiſe gelöſt wurde. Der urſprüngliche Bau hatte ſeinen Haupteingang von der tiefer gelegenen *Via Lomellina* aus, und nach dem Durchbruch mufste dieſer unter Beibehaltung des beſtehenden nach der neuen Straſse verlegt werden, wobei zwei Treppenaufgänge entſtanden, welche die Ueberbrückung des kleinen Hofes durch einen Treppenlauf zur Folge hatten, um das Obergeſchoſs von beiden Straſsen aus erreichen zu können. 107. *Palazzo Balbi.*

Als Beiſpiele gemalter Faſſaden wären zu nennen: *Palazzo Spinola* mit Fresken und gemalten reichen Umrahmungen der einfachen ſteinernen Fenſtergeſtelle, mit liegenden Figuren auf den Fenſtergiebelverdachungen; dann *Palazzo Franzone* in Albaro mit einer aufgemalten Scheinarchitektur von Doppelpilaſtern mit vorgeſtellten Figuren. 108. Paläſte mit gemalten Faſſaden und Stukkverzierungen.

Von Paläſten mit Stukkverzierungen ſind *Palazzo Raggio* mit Hermenkaryatiden im Erdgeſchoſs und *Degli Imperiali* anzuführen[79]).

[78]) A. a. O., S. 3

[79]) Eine Zuſammenſtellung der Genueſer Palaſtbauten, Villen, öffentlicher Bauten und Kirchen findet ſich in den Werken:
Palazzi antichi di Genova, racolti e ritegnati da Pietro Paolo Rubens. Anverſa 1652.
GAUTHIER, M. P. *Les plus beaux édifices de la ville de Genes et ſes environs.* Paris 1830.
REINHARDT, R. Palaſt-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Genua Berlin 1886.

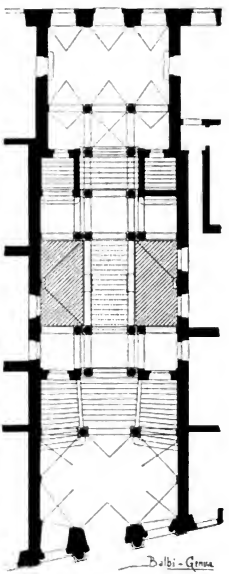
Digitized by Google

Nicht zu vergeſſen ſind die vielen kleinen Privathäuſer mit zierlichen Portalen im Stil der lombardiſchen Renaiſſance, mit ihren reizvollen Höfchen und Treppenanlagen.

109. Paläſte in Mailand.

»Mailand hat eine Fülle trefflicher Bauten, doch keinen beſonderen Palaſttypus«; der römiſche Typus mit und ohne Anwendung der groſsen Ordnung iſt der gangbarſte. Von den alten Paläſten der Frührenaiſſance iſt nichts mehr vorhanden. Die Mediceerbank des *Filarete* iſt verſchwunden; der *Palazzo Marliani* wurde 1782 abgebrochen[80]). Von Privathäuſern aus der genannten Zeit iſt noch weniger vorhanden[81]).

Fig. 160.



Grundriſs des *Palazzo Balbi* zu Genua.

Und doch finden ſich auch hier wieder Motive, die anderwärts nicht wiederkehren und wohl auf Mailänder Boden gewachſen ſind; das ſind Hermen — und Halbfiguren — Karyatiden an Stelle der Pilaſter oder Dreiviertelſäulen.

Die *Omenoni*, d. h. Rieſen am Hauſe des Bildhauers *Lioni*, eine Aufſtellung von acht bärtigen Halbfiguren mit vorgebeugtem Haupte und überſchlagenen Armen, ſo groſs wie das Untergeſchoſs des Palaſtes, ſind Bildungen, die wir in anderen Städten vergeblich ſuchen werden. Sechs der Rieſen tragen in Ergebung das Schickſal, zu dem ſie verdammt ſind; die zwei rechts und links des Portals ſtützen mit ihrem Rücken den vorgebauten Balkon. Der Oberteil beſteht aus dem Wohngeſchoſs und einem Mezzanin und iſt äuſserlich zu einem Stockwerk zuſammengefaſst, das durch joniſche Halbſäulen gegliedert iſt, die den Rieſen im Erdgeſchoſs entſprechen. Zwiſchen den Säulen ſind Halbrundniſchen für Figurenſchmuck angebracht. Intereſſant gebildet iſt auch das kräftig ausladende Hauptgeſimſe mit der Attika (Fig. 161).

Hermenkaryatiden als Flächenteilung eines Stockwerkes (Köpfe mit ſich nach unten verjüngenden Stelen) finden wir an dem von *Galeazzo Aleſſi* 1555 erbauten *Palazzo Marini*, jetzt *Municipio*, bei denen ſich an der Hauptfaſſade die Köpfe zwiſchen die Konſolen des Hauptgeſimſes zwängen. Sie ſind nicht weniger als $6\frac{1}{2}$ m hoch und an den Ecken der Riſalite paarweiſe zuſammengekuppelt. Weniger anſpruchsvoll finden wir ſie an den Pfeilern des Obergeſchoſſes in dem reizend dekorierten Hofe (Fig. 162 u. 163), wo die Köpfchen Volutenpolſter haben, auf denen die Architrave lagern.

[80]) Eine Anſicht desſelben nach einem alten Stiche iſt zu finden in: Müntz, E. *La renaiſſance en Italie et en France*. Paris 1885. S. 239. — Spitzbogenfenſter in der Art derjenigen am *Spedale maggiore* zu Mailand zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern.

[81]) Das intereſſante Projekt eines Palaſtes aus *Filarete's* Mailänder Zeit, ein dreigeſchoſſiger, von Waſſer umſpülter Bau, mit groſser Mittelpartie und zwei Eckriſaliten, die mit dreibogigen Logglenaufbauten verſehen ſind, war wohl Projekt geblieben. Eine Zeichnung desſelben iſt zu finden in: Müntz, E. *Hiſtoire de l'art pendant la renaiſſance. I. Italie. Les Primitifs*. Paris 1889. S. 485.

Digitized by Google

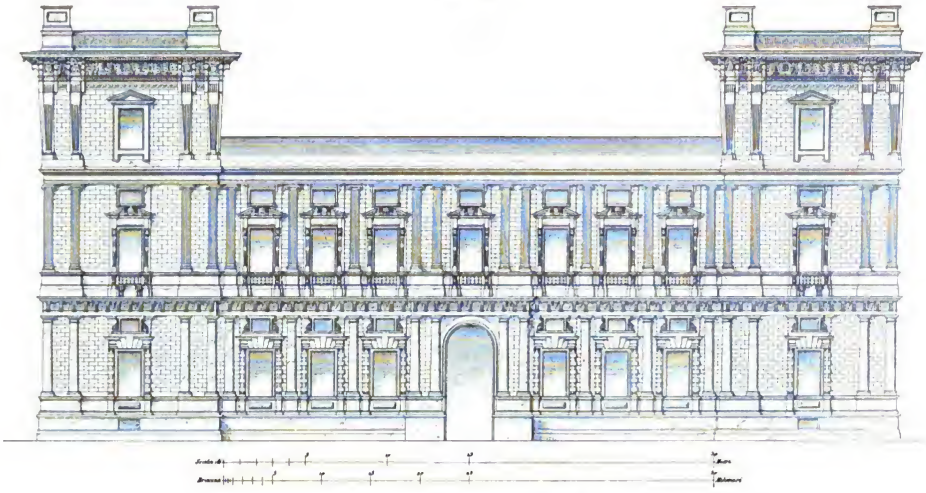
Fig. 161.

Omenoni am Hauſe des Bildhauers *Lioni* zu Mailand.

Die Hauptfaſſade nach dem Platze *San Fedele* iſt dreigeſchoſſig ausgeführt; das Erdgeſchoſs umfaſst hohe Wohnräume mit einem Mezzanin darüber, gleichwie das I. Obergeſchoſs, wobei die Mauerflächen unten durch doriſche, oben durch

Digitized by Google

Fig. 162.

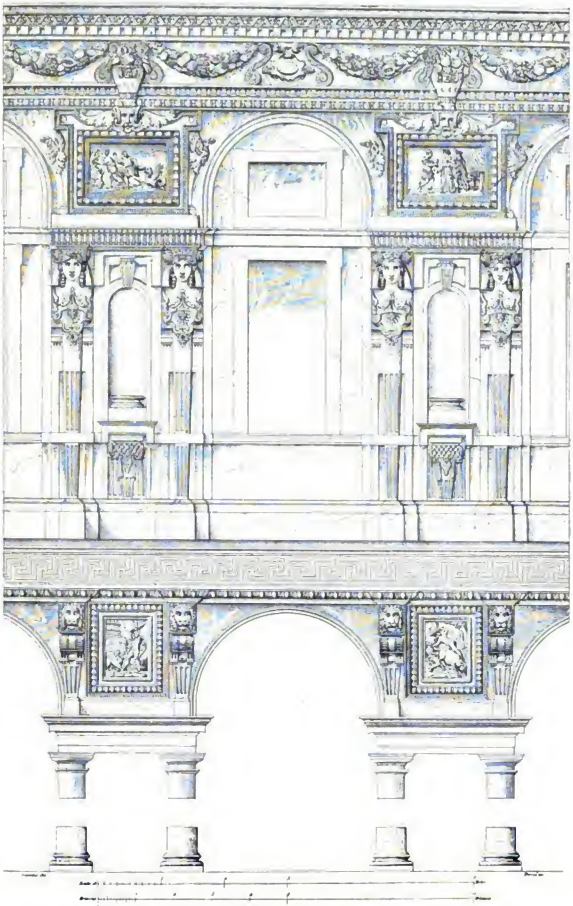


Palazzo Marini, jetzt *Municipio*, zu Mailand [82]).

82) Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1840.

Digitized by Google

Fig. 163.



Vom Hof des *Palazzo Marini*, jetzt *Municipio*, zu Mailand [82]).

Digitized by Google

joniſche Stützen gegliedert ſind, während das oberſte Geſchoſs ſeine Vertikalteilung durch die groſsen Hermenpilaſter bis in das Hauptgeſimſe hinein erhält. Das letztere iſt kräftig gehalten, mit Rückſicht auf die ganze Bauhöhe entworfen und durch eine Attika bekrönt.

Die Faſſade nach *San Giovanni alle Caſe rotte* hat dagegen nur dreigeſchoſſige Eckpavillons und einen zweigeſchoſſigen Zwiſchenbau. Die eine Seite des Prunkhofes liegt an der Straſse, aber öffnet ſich nicht nach dieſer oder doch nur durch das Einfahrtstor.

Das Zuſammenfaſſen der gröſseren Wohngelaſſe mit den niedrigen Räumen des Zwiſchengeſchoſſes äuſserlich zu einem Stockwerk iſt von Genua herübergenommen, wo dieſe Anordnung typiſch iſt. Wie beliebt dieſe Hermenpfeiler waren, mag aus dem Umſtande hervorgehen, daſs man ſie ohne Bedenken auch am groſsen Mittelfenſter der Kirche *della B^a V^e preſſo San Celſo* anwendete.

Hermenartige Pilaſter mit joniſchen Kapitellen, wie ſie die deutſche Renaiſſance ſo ſehr liebte, finden wir als Faſſadenteiler an dem von *Seregni* (1564) erbauten *Palazzo dei Giureconſulti*, der mit ſeinem Uhrturme die Nordſeite der *Piazza de' Mercanti* ſchlieſst.

Der 1605 erbaute *Palazzo del Tribunale* zeigt den landläufigen römiſchen Typus, ebenſo der von *Pellegrini* erbaute *Erba-Odescalchi* mit gebrochenen Giebeln und zwiſchengeſtellten Büſten über den Fenſtern des II. Obergeſchoſſes.

Palazzo Annoni, 1631 von *F. Ricchini* erbaut, faſst das Hauptgeſchoſs mit dem Mezzanin zuſammen, iſt aber ſonſt nach dem römiſchen Typus entworfen.

Der heutige *Palazzo Reale* iſt an Stelle der alten Herrſcherpaläſte errichtet, bedeckt am Domplatze eine Fläche von 270 m Länge und durchſchnittlich 120 m Tiefe und hat einen meiſterlich zuſammengefügten Grundplan mit dem *Cortile principale* und acht Nebenhöfen, Veſtibülen, Treppen, Durchfahrten, Stallungen, Sälen, Wohnzimmern, Hauskapelle, wozu die halbromaniſche Kirche *San Gottardo* mit dem von *Pecorari* erbauten intereſſanten Backſteinturme (1336) einbezogen wurde.

Von 1335 an wurde an dieſem Reſidenzpalaſt gebaut, von *Azzone Visconti* an bis zu *Napoleon I.* Im Jahre 1573 verdarb den alten Bau zuerſt der ſpaniſche Gouverneur *Guzmann Ponce de Leon*, der ihn nach dem Geſchmacke ſeiner Zeit hergerichtet haben wollte, wobei er ſämtliche reich ornamentierte gotiſche Fenſter ausbrechen lieſs. 1717 bauten die Kaiſerlichen nach den Entwürfen *G. Barbieri*'s aus Parma daran weiter. Später berief die Kaiſerin *Maria Thereſia* den *Vanvitelli* für einen Umbau. Der groſse Architekt wollte aber *Tabula raſa* machen und neu bauen, was indes abgelehnt wurde, und man entſchied ſich für eine Reſtauration unter Mitbenutzung der alten Mauern. Dafür dankte *Vanvitelli* und empfahl für dieſe Arbeit ſeinen Schüler *Gaſpare Piermarini di Foligno*. Nochmals erfuhr dieſelbe eine andere Wendung durch das Eingreifen *Napoleon I.*, der mit der Ausführung ſeiner Ideen den Cavaliere *Luigi Canonica* beauftragte.

Die Hauptfaſſade, nach dem römiſchen Typus, mit groſser Ordnung durch zwei Geſchoſſe gehend, das untere als Quaderbau ausgeführt, der groſse Saal, die Haupttreppe mit dem Veſtibül ſind das Werk des *Piermarini*, während die Rückfaſſade von *Canonica* entworfen und von *Tazzini* ausgeführt iſt. Die Arbeiten reichen alſo bis zum Schluſſe des erſten Drittels des vorigen Jahrhunderts.

Die Schule *Vanvitelli*'s verrät auch der *Palazzo Belgiojoſo (Villa Reale)*, 1790 von *L. Pollack* erbaut, der ſich durch einen hübſchen, ſtark akademiſch angehauchten

Digitized by Google

Grundriſs auszeichnet. Die achteckige Form der Durchfahrten hat ihr Vorbild im Schloſſe zu Caſerta.

Der *Palazzo della Società detta del Giardino* wurde zu Ende des XVI. Jahrhunderts entweder von *Pellegrini* oder von *Seregni* nach römiſchem Typus erbaut. Bemerkenswert iſt ſeine Anlage mit zwei Höfen, von denen der eine als Pfeiler-, der andere als Säulenhof (3/4-Säulen) ausgeführt iſt [83]).

110. Paläſte zu Ferrara.

»Die ſchönſten Bauten der Herzoge vom Hauſe *Eſte* ſind untergegangen; ihr Kaſtell iſt als maleriſcher, impoſanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaſt gelten. — Die Privatpaläſte des Adels ſind in Ferrara, wie in den Städten kleiner Fürſten überhaupt, nie ſo wichtig als die in den ehemaligen Hauptſtädten der Republiken. Das argwöhniſche Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauſes *Eſte* im XV. und XVI. Jahrhundert ließs keine großen baulichen Machtäuſserungen aufkommen [84]).«

Der für *Sigismonde von Eſte* (1493) begonnene *Palazzo de' Diamanti* gehört zu den bedeutenderen Ferraras. Er dient jetzt Muſeumszwecken. Sein eigenartiges Marmor-Quaderwerk mit Spitzpyramidchen auf den Anſichtsflächen eines jeden Steines, die dem Baue ein eigenartiges und bei der Gleichartigkeit der Steinbehandlung unruhiges Ausſehen geben (ähnliche Bildungen an Veroneſer und venezianer Paläſten), iſt mit feinen Fugen verſetzt, dabei der rings umlaufende Kantenhieb bei den Steinen ſo fein wie geſchliffen gearbeitet, wie die Kanten ſelbſt.

Im Inneren ſind die Decken bemerkenswert, vielfach ſehr ſchön und eigenartig, aber zum Teile ihres figürlichen Bilderſchmuckes beraubt. Der große Fünffenſterſaal beſitzt noch eine im Naturton des Holzes belaſſene Kaſſettendecke, der Eckſaal daneben eine ſolche mit bunten Malereien und reicher Vergoldung, die »*ſettima Sala*«, eine mit achteckigen und rautenförmigen Füllungen beſetzte Decke, welche der Hauptſache nach in Grün und Gold bemalt, während die folgende in Weiſs, Grün und Gold gehalten iſt.

Auch der *Palazzo Schifa-noja* verfügt noch über eine ſehr ſchöne, Blau und Gold gehaltene Kaſſettendecke mit hohem Wandfries (Fig. 164).

Durch eine äuſserſt zierliche Faſſade zeichnet ſich der *Palazzo Roverella* aus, der über ſeinem Marmorportal einen der wenigen großen Erker hat, die mir in der italieniſchen Renaiſſance bekannt geworden ſind. (Die Gründe für die Aufräumung mit ſolchen aus dem Mittelalter ſiehe S. 125 und die Beſchreibung des Erkers S. 270.)

Der architektoniſch nicht bedeutende *Palazzo Schifa-noja* wurde von Herzog *Borſo* 1470 ausgebaut und weiſt ein gutes Portal mit Wappen darüber auf. — Ueber einen prächtigen Hof, »der zehn Paläſte erſetze«, verfügt der *Palazzo Scrofa*. — Die ſchönſten Arabesken bei ſtattlichem Portal mit einem von Putten umgebenen Balkon hat *Palazzo de' Leoni*. — Faſſaden mit offenen Säulenhallen (Straſsenhallen) haben die *Palazzi Bevilacqua* und *Zatti*.

Dem XVI. und XVII. Jahrhundert gehören die *Palazzi Bentivoglio* und *Coſtabili* an und der beſte aus dieſer Zeit bei etwas ſtrengem Klaſſizismus, der *Palazzo Crispo*, ganz mit Denkſprüchen bedeckt, von *Girolamo da Carpi* entworfen.

Als letzter Bau der *Eſte* ſei noch *la Palazzina* erwähnt, ein ehemals reizendes, jetzt im Verfalle befindliches Gartenhaus.

---

[83]) Eine größere Anzahl der öffentlichen Bauten und Paläſte iſt enthalten in: Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.

[84]) Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860. S. 212.

Digitized by Google

111. Paläſte zu Padua und zu Vicenza.

Padua wurde 1405 zur venezianiſchen Landſtadt degradiert, was ſich bei ſeinen Privatbauten empfindlich geltend machte; ſeine *Palazzi* ſind daher weniger bedeutend.

In Vicenza dominieren die bereits beſprochenen Paläſte der groſsen Ordnung von *A. Palladio*. Die Bauten der Stadt aus der Zeit der frühen Renaiſſance laſſen einen gut entwickelten Bauſinn erkennen. Unter den Paläſten *Palladio*'s wäre *Palazzo Chieregati*, wegen ſeiner offenen und durch Architrave abgedeckten Säulenhallen im Unter- und Obergeſchoſs, beſonders zu erwähnen. Verputzt und jetzt gelb

Fig. 164.

Decke im *Palazzo Schifa-noja* zu Ferrara.

angeſtrichen, verliert er leider viel von ſeiner Wirkung. Für eine Grundriſsanlage vergl. Fig. 165: *Palazzo del Conte Giuſeppe di Porto* in Vicenza.

112. Paläſte zu Bologna.

»Für Paläſte der Frührenaiſſance, die hier noch über die erſten Dezennien des XVI. Jahrhunderts ausgedehnt werden müſſen, iſt Bologna eine der wichtigſten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beſchränkungen ein, welche eine florentiniſche oder venezianiſche Entwickelung des Palaſtbaues hier unmöglich machen: der Backſtein und die Verwendung des Erdgeſchoſſes zur Straſsenhalle. Letzterer Gebrauch, an ſich ſehr ſchön und für Sommer und Winter wohltätig, hat eben doch das Aufkommen jeder ſtreng geſchloſſenen Kompoſition verhindert; es entſtanden faſt lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird«[85]). Doch auch hier keine Regel ohne Ausnahme, nicht alles iſt aus Backſteinen, und nicht überall ſind Straſsenhallen.

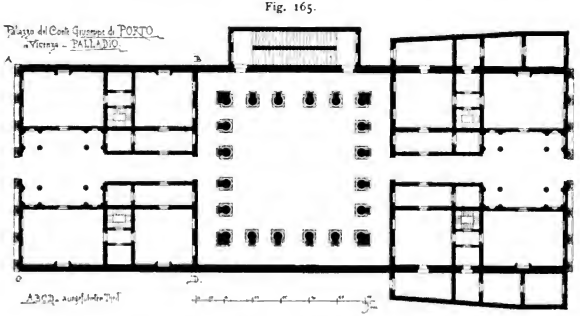
[85]) Siehe: Burckhardt, a. a. O., S. 207.

Digitized by Google

Der von *Francesco Foſſi di Dozza* in den Jahren 1492—94 erbaute *Palazzo del Podeſtà* hat eine neunachſige, zweigeſchoſſige Faſſade, die in den Verhältniſſen wohl abgewogen iſt. Das Erdgeſchoſs hat zwar Arkaden, aber mit vorgeſtellten korinthiſchen Säulen mit verkröpften Gebälken, tiefen Bogenleibungen mit Diamantquaderchen und ebenſo gebildete kräftige Quadervorlagen an den Ecken. Ein abgeſchloſſenes Ganze iſt bei dieſem freiſtehenden Bauwerke gewiſs geſchaffen; feine beſtimmt ausgeſprochenen Endigungen mit den genannten mächtigen Eckquaderpfeilern ſchlieſsen die Unterſtellung der Möglichkeit einer beliebigen weiteren Fortführung des Baues aus, die ſich ſchon durch die Strafsenzüge verboten hätte. Der Architekt war alſo angewieſen, mit dem gegebenen Platze zu rechnen.

Das zurücktretende Obergeſchoſs hat groſse Rundbogenfenſter; die Wandflächen ſind durch ornamentierte korinthiſche Rahmenpilaſter belebt, die einen fein gegliederten

Fig. 165.



Grundriſs des *Palazzo del Conte Giuſeppe di Porto* zu Vicenza.

Architrav tragen. Der über ihm liegende hohe Fries iſt durch kleine Rundfenſter belebt; das Hauptgeſimſe fehlt und wird jetzt durch eine glatte Aufmauerung mit vorhängenden Sparren erſetzt.

Dieſes Geſchoſs iſt aus Backſteinen mit flachem Zierwerk, wie es die Natur des Materials gibt, hergeſtellt. Aber gerade dieſer kräftig gegliederte Steinunterbau mit dem Motiv der vorgeſtellten Säulen und verkröpften Gebälken, in Verbindung mit dem feinen Backſteinbau des Obergeſchoſſes und dem hohen Hauptgeſimſe mit den umrahmten Rundfenſterchen im Friefe, geben dem Palaſte etwas beſtimmt Eigenartiges, das weder in Toskana, noch in Venedig, noch in Rom wiedergefunden wird.

Dabei ſoll aber nicht verſchwiegen werden, dafs urſprünglich und von den erſten Baumeiſtern dieſe Art des Aufbaues nicht geplant war. Die vortretenden Säulen wurden im XVI. Jahrhundert erſt zugefügt und erinnern an die verwandte Anlage am *Palazzo del Commune* in Brescia. Nach dem Entwurfe von 1492 waren Pfeiler mit angearbeiteten Säulen[86]) und einem durchlaufenden Friefe vorgefehen,

[86]) »*Soretto di pilaſtri con colonne incaſtrate*« bei Valeri, a. a. O., S. 110.

Digitized by Google

der bei dem Umbau der Arkaden verdorben wurde. Das Hauptgefims war nie ausgeführt, dürfte ſich aber von dem anderer Bologneſer Paläſte aus dieſer Zeit nicht unterſchieden haben. Die vortretenden Halbſäulen ſchmücken nach toskaniſcher Art eiſerne Halter mit Ringen, von denen wir einen in Fig. 166 wiedergeben, der zur Zeit im *Muſeo civico* aufbewahrt iſt.

Der *Palazzo Bevilacqua* (1482 erbaut) entbehrt der Bogenſtellungen an der Straſse und der Verwendung von Backſteinen an der Vorderfaſſade. Nach Florentiner Art läuft der Straſsenfront entlang eine Sockelbank, die nur durch die beiden Eingangsportale unterbrochen wird, wovon das eine mit Pilaſtern, Gebälke und halbkreisförmigem Tympanon bereichert iſt.

Fig. 166.

Eiſerne Halter mit Ringen.

Das Erdgeſchoſs wird durch eine Fenſterbankgurte in zwei Hälften geteilt und damit der Horizontalismus mehr betont, als gerade zwingend notwendig iſt, wodurch aber auf der anderen Seite das Obergeſchoſs um ſo mächtiger wirkt. Die Erdgeſchoſsfenſter ſind rechteckig und mit einer Verdachung verſehen; die Fenſter des Obergeſchoſſes ſitzen auf einer durchgehenden Gurte auf, unter der ſich ein verzierter Fries und ein Architrav hinzieht, und halten das Mittel zwiſchen den toskaniſchen und venezianiſchen Doppelfenſtern dieſer Zeit. Als charakteriſtiſche Zugabe ſind die verhältnismäſsig groſsen Akroterien am Kämpfer und die Mittelakroterie im Bogenſcheitel zu bezeichnen. Nach antik-römiſcher Art ſchlieſst der Bau mit Architrav, verziertem Fries und einem ſchweren Konſolengeſimſe ab, das mit Rückſicht auf die ganze Gebäudehöhe entworfen, aber wie dasjenige des *Palazzo Riccardi* in Florenz zu derb ausgefallen iſt. Die Mauerflächen bedecken ſog. Diamantquader (die an Bauten von Verona und Ferrara [*Caſa de' Diamanti*]), die im Ausdruck ſchwach abgeſtuft ſind. Vornehm wirkt die hohe Fläche zwiſchen den Obergeſchoſsfenſtern und dem Hauptgeſimſe, was ſo fein beobachtet iſt, wie am *Palazzo Strozzi* und am *Palazzo Rucellai* in Florenz. Der über dem reichen Portal eingeſetzte kleine Balkon mit einem zierlichen Schmiedeiſengeländer iſt nicht die glücklichſte, aber immerhin eine intereſſante Zugabe (Fig. 167).

Von groſser Schönheit, wunderbar in feinem Ebenmaſs, vollendet im Detail iſt der ganz aus Backſteinen (mit Ausnahme der Säulen) hergeſtellte Hof (Fig. 168). Jetzt übertüncht, prangte er urſprünglich in den vollen Farben des Materials, die noch durch bunte Malereien erhöht wurden. Der Fries über den Arkaden des Obergeſchoſſes war z. B. mit Ornamenten grau in grau auf abwechſelnd rotgelbem und ſchwarzem Grunde bemalt, wie die Entfernung der Tünche an einigen Stellen gezeigt hat. Auch der köſtliche Muſchelmedaillonfries aus roter Terrakotta dürfte wohl Goldfaſſungen und farbige Zugaben gehabt haben. Eine reizende Beigabe iſt

Digitized by Google

im Hofe noch der kleine laufende Brunnen: auf hohem, vierkantigem Pfeiler mit Volutenkapitell ſitzt ein kleiner waſſerſpeiender Löwe, der den Waſſerſtrahl in das auf dem Boden ſtehende ausgehöhlte korinthiſche Kapitell ergießt.

Als Beſonderheit iſt noch anzuführen, daſs die Archivolten im Hofe nicht unmittelbar auf den Kapitellen, ſondern nach ſpätrömiſcher oder oſtrömiſcher Weiſe

Fig. 167.

Schmiedeeiſernes Balkongeländer am *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

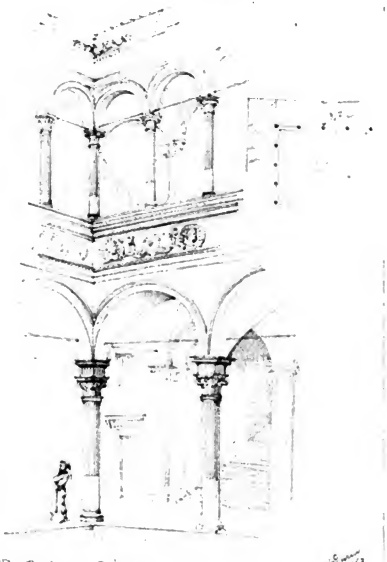
auf einem eingeſchobenen Würfel aufſitzen. Sämtliche Bogen und Gewölbe ſind ſichtbar verankert.

Aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (vollendet 1570) ſtammt die *Caſa già Berò detta »dei Carracci«*, die wohl unter die Zahl der Paläſte aufgenommen werden darf, aber an der Straſse auch keine Säulenſtellung zeigt. Der Bau iſt ganz aus Backſteinen vom Bürgerſteig bis zum Hauptgeſimſe und zeigt uns

Digitized by Google

den Bologneſer Palaſttypus unverfälſcht: ein glatter, anlaufender, hoher Sockel iſt wulſtförmig abgeſchloſſen; über ihm kragen gemauerte Backſteinkonſolen ohne jedwedes Ornament aus der Mauer, die mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überſpannt ſind und reich geſchmückte Archivolten zeigen; in der Flucht der letzteren erhebt ſich das Faſſadengemäuer mit einer Fenſterbankgurte, auf der die halbkreisförmigen toskaniſchen Doppelfenſter ſich erheben, mit ihren charakteriſtiſchen Rahmenpilaſtern und breiten ornamentierten Archivolten mit Kämpfer- und Scheitelakroterien. Das Motiv, ohne die Akroterien in Stein überſetzt, hat auch *Vittoni* im Inneren ſeiner *Umiltà* in Piſtoja zur Anwendung gebracht. Das Obergeſchoſs ſchließt ein Architrav, ein hoher, mit Rundöffnungen verſehener und mit Malerei geſchmückter Fries, dem ein mäſsig ausladendes backſteinernes Konſolengeſims folgt. Ein Backſteinbau, wuchtig im Ganzen, aber fein im Detail und ohne Scheu vor ganzen Farben vorgetragen (Fig. 193).

Fig. 168.



Vom Hof im *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

Wieder ohne Säulenſtellung nach der Straſse iſt der in der Zeit von 1517–21 erbaute *Palazzo Fantuzzi* mit zwei Geſchoſſen und elf Fenſterachſen, die Fenſter gerade überdeckt mit horizontalen im I. und mit Giebelverdachungen im II. Obergeſchoſs, mit doppeltem Konſolengeſimſe endigend. Eine geſchloſſene Kompoſition von nicht ſchlechten Verhältniſſen, aber einer unglücklichen Quadrierung des Mauerwerkes und der letzteres belebenden Dreiviertelſäulen (Fig. 107)

Eine abgerundete Kompoſition in Form eines »Arkadenpalaſtes« von beſtimmter Länge zeigte der 1518 von *Formigine* erbaute *Palazzo Fioreſi*, der in ſeinem Bogengeſchoſs die Anordnung des *Palazzo del Podeſtà* und des *Municipio* in Brescia

Digitized by Google

wiederholt, mit den vorgeſtellten Dreiviertelſäulen korinthiſcher Ordnung auf hohen Poſtamenten bei hochſtrebenden Bogenſtellungen. Das Obergeſchofs iſt gleichfalls durch Dreiviertelſäulen belebt und durch ein mächtiges antikes Hauptgeſims, aus Architrav, Fries und Konſolengeſims beſtehend, abgeſchloſſen, über dem ſich ſtark zurückliegend ein Attikageſchofs erhebt. Die Fenſter im Obergeſchofs ſind rechteckig mit Flachbogenverdachungen überdeckt, das Füllmauerwerk mit ſichtbar gelaſſenen, roten Backſteinen ausgeführt. Ueber der mittleren der fünf Bogenſtellungen iſt ein Balkon wenig organiſch eingeſchoben, indem das Gurtgeſims des Erdgeſchoſſes in die Seitenteile der Balkonbruſtung unvermittelt einſchneidet und die Balkonplatte tiefer als jenes liegt. Die Hochführung des Untergeſchoſſes durch die geſtelzten Arkaden gibt dem Palaſte etwas Bedeutendes, was zum Teil auch in dem Umſtande liegen mag, dafs die Rundbogen zwiſchen den Säulen ſich im Obergeſchofs nicht wiederholen.

Der 1545 von *Agoſtino Bolognotto* gebaute *Palazzo Biſchi* zeigt wieder eine geſchloſſene Gebäudemaſſe ohne Straſsenarkaden mit derber Ruſtika am Sockel, den Portalſäulen nach Art der des *Ammanati* im *Pitti*-Hofe und Ruſtikaeinfaſſungen der Rechteckfenſter des Erdgeſchoſſes, die wieder nach Bologneſer Art ſehr hoch gelegt ſind (vergl. *Palazzo Bevilacqua* auf S. 176).

Der 1520 von *Battiſta di Pietro da Como* begonnene, aber erſt 1540 und 1584 wieder aufgenommene und 1612 vollendete *Palazzo Albergati* ſteht unter dem Zeichen des *Palazzo Farneſe* in Rom. Kräftige Quaderarmierungen faſſen die Ecken desſelben; auf einem anlaufenden, ſehr hohen, glatten Backſteinſockel erheben ſich zwei, durch kräftige, in Fenſterbankhöhe angeordnete Geſimfungen (Architrav, Triglyphenfries und Gurte) voneinander getrennte Stockwerke, die mit einem römiſchen Konſolengeſimſe, mit kleinen, quadratiſchen Fenſtern im Frieſe, abgeſchloſſen ſind. Das Detail iſt klaſſiziſtiſch angehaucht; die groſsen Mauerflächen ſind aus Backſteinen hergeſtellt, die wohl urſprünglich mit Putz überzogen waren.

Der *Palazzo della Zecca*, 1580 von *Scipione Dattari* gebaut, iſt wieder keine durch Straſsenarkaden benachteiligte Kompoſition. Die Fenſter ſind in allen Stockwerken mit Ruſtikaquadern eingefaſst, die Ecken mit Quadern armiert und die Faſſadenflächen verputzt; als Fünffenſterpalaſt bleibt er eine etwas trocken-derbe Leiſtung.

Wieder ein Palaſtbau ohne Arkaden iſt der *Palazzo del Tribunale già Ruini di Palladio* (1572) mit zwei 1584 angebauten Seitenflügeln. Die Mittelpartie trägt über einem Stockwerk in groſser Ordnung einen antiken Giebel mit Wappen und Figuren.

Dieſe neun Beiſpiele mögen zeigen, dafs der Palaſtbau in Bologna ſich nicht durchweg in ſo engen Grenzen bewegte, wie es auf den erſten Blick erſcheinen mag.

Auch der im Jahre 1491 von der Familie *Ghiſilieri* erbaute, nachher in den Beſitz der *Malvaſia* übergegangene Palaſt, jetzt das weltbekannte Hôtel *Brün-Frank*, ſei als letztes groſsartiges Beiſpiel eines Bologneſer Backſteinpalaſtes ohne Arkaden erwähnt.

113. Bologneſer Normalpalaſt.

Im *Archivio di Stato* iſt die Zeichnung eines Bologneſer Renaiſſancepalaſtes erhalten, und bei *Malaguzzi-Valeri*[87]) wiedergegeben. Es iſt ein zweigeſchoſſiger »Arkadenpalaſt« zu zehn Achſen, an der einen Ecke nach einer Straſse ſich öffnend, an der anderen angebaut. Das Erdgeſchofs zeigt rundbogige, auf Säulen ruhende Arkaden, darüber horizontale Geſimfungen, auf denen Rundbogenfenſter

[87]) A. a. O., S. 153.

Digitized by Google

ohne zwiſchengeſtellte Säulchen ruhen, die aber die breiten Umrahmungen und die drei charakteriſtiſchen Akroterien haben; die Fenſterflügel ſind durch Sproſſen in kleine Rechtecke geteilt; die Mauern ſind über den Fenſtern des Obergeſchoſſes hochgeführt und mit einer durchlaufenden Gurte abgeſchloſſen, über der ſich in einem Hohlkehlengeſims halbrunde, unter Stichkappen ſich öffnende Fenſter befinden. Ein mäſsig hohes Ziegeldach mit vier Schornſteinen mit Spitzhüten deckt den Bau, deſſen Ecken mit Quadern armiert ſind.

Im allgemeinen trifft dieſes Schema zu; nur habe ich in Bologna dieſe Art von Geſimſen nicht als die am meiſten übliche ausgeführt geſehen, die unter Beihilfe von Malerei, z. B. am Torgebäude der *Certoſa* bei Pavia u. a. O. Oberitaliens, vorkommt (Fig. 212).

Normal bleiben für mich die Geſimſe, die über dem Obergeſchoſs in Form eines Architravs, eines hohen mit kleinen Fenſtern beſetzten Frieſes und eines Konſolengeſimſes ausgeführt ſind, wie dies am *Palazzo del Podeſtà*, am *Palazzo Pallavicini* (1497—1528), am *Palazzo dei Carracci* (XV. Jahrhundert), am *Palazzo Salina-Amorini-Bolognini* (1525), am *Palazzo Ghislardi* (*ora Fava*), von *Montarini* 1483 erbaut, und am *Palazzo Zucchini*, im XVI. Jahrhundert von *Terribilia* erbaut, zu ſehen iſt. Dies alles ſind »Riemenfaſſaden«, die ſo lange ausgedehnt werden können, als ſie wollen.

Unter dieſen Paläſten mit Bogenhallen darf aber doch dem *Palazzo Fava* ſein Lob nicht vorenthalten werden. Er beſitzt eine der am ſchönſten entwickelten Backſteinfaſſaden mit gut abgeſtuften Stockwerken und einem intereſſanten Hof. Die mächtige, auf einem von Kellerlichtern durchbrochenen Sockel ruhende Säulenhalle, die originellen Pfeiler derſelben mit Pilaſtern und Halbſäulen, die nicht zu ſchlanken Verhältniſſe, die ſchmuckloſen, ernſten, breiten Mauerflächen mit den ſchön detaillierten charakteriſtiſchen Doppelfenſtern, darüber das niedrige Halbgeſchoſs mit den kleinen Halbrundfenſtern und das wirkungsvoll abſchlieſsende korinthiſierende Hauptgeſims — dies alles ſind Momente, die in ihrem Zuſammenwirken dem Baue ſeine hohe Bedeutung dauernd ſichern. Die mächtigen, der Höhe nach aus acht Schichten zuſammengeſetzten Prunkkonſolen, welche die Vorderwände des Obergeſchoſſes tragen, ſind gleichfalls intereſſante Beigaben, wenngleich die Ornamente auf jenen eines eleganten Linienfluſſes entbehren und in ihren Einzelheiten an ſolche der ſpätrömiſchen Kaiſerzeit erinnern.

Und ſo dürfte ſich der Normalpalaſt der Renaiſſance in Bologna als eine Verbindung des in der alten Handzeichnung gegebenen, mit den zuletzt erwähnten Geſimſen, erweiſen. Der Bogengang ohne Ende im Erdgeſchoſs bleibt, darüber die Halbrundfenſter mit den drei Akroterien, mit oder ohne zwiſchengeſtellte Säulchen und durch Medaillons gezierte Tympana, darüber das Geſims mit kreisrunden, viereckigen (quadratiſchen und rechteckigen), oder halbkreisförmigen Fenſtern.

334. Weitere Paläſte in Bologna.

Als hochintereſſante Beiſpiele der frühen Zeit, die ſich nicht ganz in das Normale einfügen laſſen, dürfte noch der *Palazzo Iſolani* (1454), von *Pagno di Fiefole* erbaut, ſein. Die Halle iſt rundbogig überwölbt, und die Bogen ruhen auf Säulen; über der Fenſterbankgurte erheben ſich reich verzierte Spitzbogenfenſter, durch Pilaſter eingefaſst, darüber der abſchlieſsende Architrav, ein Geſims mit Bogenfrieſen auf Konſolen.

Ferner der *Palazzo Malaguti*, um 1496 erbaut, der im Erdgeſchoſs vom Bürgerſteig aus beginnende Rahmenpilaſter mit zwiſchengeſpannten flachen Spreng-

Digitized by Google

bogen zeigt nebſt einem Füllmauerwerk, das nicht mehr urſprünglich iſt. Das Obergeſchoſs iſt durch Pilaſter belebt, die den unteren entſprechen; darüber der Architrav, der Fries mit Rundfenſtern, dann das Dachgeſims, darüber eine Zinnenbekrönung, aber reicher und bedeutender wie diejenige des *Palazzo Venezia* in Rom.

Bemerkenswert iſt noch der Balkon mit einem gedeckten Ueberbau.

Statt der Bogen auf Säulen oder Pfeilern wird aber auch bei den Wandelgängen des Erdgeſchoſſes der horizontallagernde Architrav auf Säulen ausgeführt, wie der von *Palladio* inſpirierte, von *Bartolomeo Triachini* (1545—81) erbaute *Palazzo Sanguinetti, già Lambertini* zeigt [88]).

Als Freiſtützen der Bogenhallen kommen in Bologna neben den Säulen noch die vier- und achtfeitigen Pfeiler, die Pfeiler mit Dreiviertelſäulen und die Pilaſter mit nach zwei Seiten angeſetzten Halbſäulen vor, wovon die Bogengänge des *Palazzo Ghislardi* ein intereſſantes Beiſpiel geben (Fig. 169 bis 171).

Fig. 169. Fig. 170. Fig. 171.

Pfeilerkapitelle zu Bologna.

Durch die Berufung des Florentiner Meiſters *Giuliano da Majano* ſeitens des *Alfonſo von Arragonien* faſste die Renaiſſance auch im Süden der Halbinſel Boden. Das Beſte, was der Meiſter dort ſchuf, den Sommerpalaſt *Poggio Reale*, iſt verſchwunden und uns nur noch durch die Zeichnungen *Serlio*'s und einen Grundplan in der Handzeichnungenſammlung der Uffizien zu Florenz bekannt. 115. Paläſte in Neapel.

Neben *Giuliano* nahm auch der Neapolitaner *Andrea Ciccione* die neue Bauweiſe auf, und vor Ende des XV. Jahrhunderts ſehen wir einen weiteren Meiſter, den *Gabriele d'Agnolo*, in derſelben arbeiten; weiter wäre noch *Gianfrancesco Mormandi* zu nennen.

Von Paläſten der frühen Zeit ſind anzuführen: *Palazzo Colobrano* (1466) nach dem Florentiner Typus, der durch ſeine ſchöne Anlage geſchätzte *Palazzo Gravina* mit mächtiger Ruſtika im Erdgeſchoſs, glatten Wänden und korinthiſchen Pilaſtern im Obergeſchoſs. (*Burckhardt* ſchildert dieſen Palaſt als durch Umbau bedroht 1860.) Auch iſt *Palazzo della Rocca* von *Mormandi* mit mächtiger, groſser Einfahrt als hervorragendes Motiv beim Bau zu erwähnen, ferner der niedliche Palaſt *Alice* aus der gleichen Zeit.

Aus der ſpäten Zeit der Renaiſſance wäre noch der von *Domenico Fontana*

[88]) Für die Baugeſchichte dieſer Paläſte und anderer Baudenkmale der Renaiſſance in Bologna vergl.: Malaguzzi, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano.* 1899.

Digitized by Google

erbaute *Palazzo Reale* zu nennen; sonst stehen die neapolitanischen Palastfassaden alle sehr viel tiefer als die verwandten Bauten der gleichen Zeit in Rom.

Die Frührenaissance ist im Palastbau nur wenig vertreten; um so mehr spielt der Barockstil eine Rolle, und was dessen Fassaden anbetrifft, »so ist das Gute an ihnen nicht neu und das Neue nicht gut«.

116. Renaissancepaläste in Rom.

Und was bietet die ewige Roma? Sie schuf die rhythmische Travée und die grosse Ordnung an den Palastfassaden; sie schuf die Hochrenaissance mit den vorzüglichsten, edelsten Palastbauten der Welt! Mit ihr vollzog sich mit dem XVI. Jahrhundert ein neuer höchster Aufschwung der Renaissancekunst. Die vorhergegangene Periode machte es möglich, auch die schwierigsten konstruktiven Aufgaben zu lösen; das Handwerk war vorgebildet, und alle Hilfskünste waren so weit erzogen, der monumentale Sinn im Bauherrn und Baumeister entwickelt, dass jede herantretende Frage bis auf den Grund erschöpfend beantwortet werden konnte.

Die Architektur hatte einen Fortschritt in das Organische zu verzeichnen, ohne in das Trockene zu verfallen, und man richtete sein Augenmerk wieder auf das »Einfachgrosse« und lernte einsehen, dass durch das zuviel Detail, welches das XV. Jahrhundert geschaffen, der Eindruck der Macht nicht gehoben würde, was die Meister der Frührenaissance, ein *Brunellesco*, ein *Cronaca* und ein *San Gallo* schon erkannt hatten [89]).

Unter den Palästen von Bedeutung der frühen Renaissance in Rom ist in erster Linie der bereits besprochene, von *Giuliano da Majano* erbaute *Palazzo di Venezia* zu nennen, mit der eingebauten Kirche *San Marco* und ihrer schönen Vorhalle. Bei 128 m Front und 7 m Achsenweite der Fenster erhebt sich der bis Zinnenoberkante 26 m hohe Bau zu drei Stockwerken. Leider war dem Architekten hier der Quaderbau versagt; aber auch so wie er ausgeführt ist, wirkt er durch seine grossen Abmessungen, die Wucht seiner Mauern und seines zinnenbekrönten Hauptgesimses, das von der unteren Leiste bis Oberkante der Zinnen 4 ½ m Höhe misst, bei einer Ausladung von ¾ m. Das Gesims ist in seiner Höhenentwickelung mit Bezug auf die ganze Gebäudehöhe entworfen.

Keine Gliederung belebt die Mauerflächen; kein Ornament stört die herbe, grossartige Einfachheit der Hauptfassade; nur bei den Fenstern des Hauptgeschosses, die 11 m über dem Bürgersteig auf einer durchlaufenden Gurte beginnen und welche die mittelalterlichen Fensterkreuze noch zeigen, sehen wir am Sturz ein kleines päpstliches Wappenschild mit Mitra und Schlüsseln, im Fries die sich bei allen Fenstern gleichmässig wiederholende Inschrift »*Paulus Venetus Papa Secundus*« und an der Echinosleiste der Verdachung den antiken Eierstab. Den Glanzpunkt feinster Frührenaissancedekoration bildet aber das edle, mit Säulen und Giebel geschmückte 9 m hohe Portal, das nicht genau in der Mittelachse des Baues liegt.

Unvollendet blieb der grosse Hof mit Pfeilern und vorgestellten Halbsäulen, das Fassadenmotiv des Kolosseums wiederholend, während der kleine Hof mit achteckigen Pfeilern im Erdgeschoss und jonischen Säulen im Obergeschoss zur Ausführung kam. Schon die Gotik in Toskana gebrauchte unverjüngte Achteckpfeiler als Freistützen, als der Vorrat an antiken Säulen sich seinem Ende zuneigte.

[89]) Ueber das Wesen der Hochrenaissance hat *Burckhardt* in seinem »Cicerone« (Ausgabe 1860, S. 299—302) auf 3½ Seiten alles zusammengefasst, was zu deren Verständnis gesagt werden kann. Wie eine Offenbarung klingen seine Worte; sie sollten immer und immer wieder gelesen und beherzigt werden, wie der Inhalt seines ganzen Büchleins; denn der Mann ist noch nicht geboren, der es besser macht als unser Basler Meister. — »Kaviar für die Menge«, sagte einst *Gottfried Semper* — aber eine herzerquickende Kost für Architekten und die es werden wollen.

Digitized by Google

Nicht ganz fo grofs in den Mafsen wie der vorgenannte ift der *Palazzo della Cancelleria*, das vollendete Meifterwerk des grofsen *Bramante* (1444—1514), das hohe Lied der Hochrenaiffance, wo all dasjenige verkörpert ift, was wir als Kriterium für diefe Epoche angeführt haben, wo die rhythmifche Travée und der Anlauf zur grofsen Ordnung fo glänzend zum erften Male an einer Faffade zum Ausdruck kam.

Bei 91 1/2 m Frontlänge und bei 6 m Achfenweite der Fenfter und einer Bauhöhe von 25 m wirkt das Gebäude allein fchon durch diefe Abmeffungen. Schön abgeftuft find die Stockwerke in der Höhe und im Ausdruck, und nur darüber liefse fich vielleicht rechten, dafs das Hauptgefims blofs auf das oberfte Stockwerk geftimmt ift und nicht auf die ganze Gebäudehöhe.

Von ausgefuchter Eleganz und Schönheit ift das Detail, das im Glanze des weifsen Marmors bei den Fenftern von hervorragender Wirkung gewefen fein mufs, ehe es die jetzige Patina hatte.

Ebenfo wunderbar in den Verhältniffen, wie auch im Detail unvergleichlich fchön ift der 20 m breite und 33 m lange Hof bei einer Höhe von 23,50 m. Die Höhen der Bogenhallen vermindern fich nach oben, und über ihnen erheben fich, durch einfache korinthifche Pilafter gegliedert, die Umfaffungsmauern des Ober- und Dachgefchoffes, durch zwei Reihen kleiner Fenfter übereinander belebt.

Das Hauptgefims im Hofe trägt die von *Bramante* beliebte Bildung mit glatten Konfolen zwifchen Architrav und Hängeplatte und wirkt als Abfchluls, wohl wegen der ftarken Durchbrechungen in den zwei unteren Gefchoffen, im ganzen kräftig. Von vollendetem Ebenmafs ift auch hier das Detail der Gefimfe, an den Kapitellen und an den Schaftbändern der Pfeiler.

Die Travertinquader find dem Kolofseum in Rom entnommen, die antiken Säulen der Bafilika *San Lorenzo* in Damafo — wohl aus Begeifterung für die Bauten des Altertumes, die der Meifter in feiner Art wiederbeleben half, aber ohne fie zu reftaurieren! —

Ebenbürtig dem grofsen Vorbilde und faft gleichbedeutend mit der *Cancelleria* ift der 41 m lange und 21 m hohe *Palazzo Giraud*, bei 7 Achfen und 5 1/2 m Achfenweite. Sein Detail ift weniger fein empfunden, und das Mittelgefchofs erfcheint zu wenig hervorgehoben, weil an ihm unterlaffen ift, was an der *Cancelleria* fo wirkfam mitfpricht: das Herabführen der Fenftergeftelle bis auf die Stockwerksgurte, durch Anordnung von Fenfterbrüftungen.

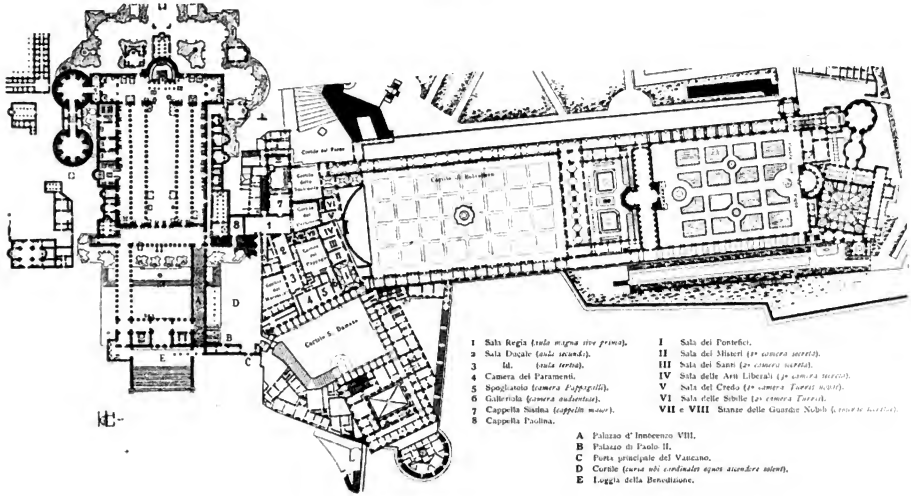
Bramante fiel auch die grofsartige Aufgabe des Ausbaues des vatikanifchen Palaftes (Fig. 172) zu. Neben dem fchönen *Cortile San Damafo* mit den Loggien *Raffael's* war es befonders der hintere grofse Hof mit dem *Giardino della Pigna*, welcher der Anlage den Stempel des Grofsartigen, noch nie Gefehenen aufdrücken follte. 117. Vatikanifcher Palaft.

Bei Sankt Peters Dom waren das *Appartamento Borgia*[90]), die Sixtinifche Kapelle *Nikolaus V.* gebaut, und von *Innocenz VIII.* war, etwa 1/2 km von jenen entfernt, nach den Plänen *Antonio Pollajuolo's* das Lufthaus *Belvedere* bereits ausgeführt, als *Bramante* an die Aufgabe herantrat. Eine Verbindung des letzteren mit den übrigen beftehenden Bauteilen durch Hallenanlagen herzuftellen, welche einen 306 m langen und 75 m breiten Hof umziehen follten, war fein Gedanke, der, was die Verbindungshallen anbelangt, auch zur Ausführung kam. Mit diefem

[90]) Eibele, F. & E. Stevenson. *Gli Affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano.* Rom 1897. — Grundriis: *Capo primo*, S. 10.

Digitized by Google

Fig. 172.



Vatikanischer Palaft zu Rom [91]).

[91]) Nach dem in der vorhergehenden Fufsnote genannten Werke, S. 183.

Digitized by Google

zuſammenhängend war der erwähnte dreiſeitige Hof von *San Damaſo* vorgeſehen, deſſen Anlage mit ſchönen Bogenhallen und offener Loggia im Obergeſchoſs entworfen, aber erſt nach des Meiſters Tod gebaut wurde.

Der tief gelegene Hof des *Belvedere* mit ſegmentförmigem Abſchluſs einer ſeiner Schmalſeiten ſollte durch eine Schaubühne mit zwiſchenliegender breiter Treppe und einem Streifen Garten dahinter, von dem höher gelegenen *Giardino della Fontana di Papa Giuglio III.*, geſchieden werden, bei welcher Anlage zwei zweiläufige Treppen mit Plattenſtufen den Uebergang zu vermitteln hatten. Das groſsartige Niſchenmotiv an der anderen Schmalſeite ſollte den Abſchluſs der Anlage bilden, zuſammen mit den beiderſeitigen Verbindungskorridoren vom *Appartamento Borgia* bis zur Wohnung *Paul IV.* und der *Villa Innocenz VIII.* Dies iſt auf einer Radierung aus dem Jahre 1565 (ein Turnier in jenem Hofe darſtellend) zu erkennen, und was *Simil*[92]) in ſeinem Reſtaurationsprojekte des Hofes von *Bramante* gibt[93]), entſpricht etwa den glühenden Worten in *Burckhardt*'s »Cicerone«[94]) über die geplante Anlage: »Man denke ſich die Querbauten der vatikaniſchen Bibliothek und des *Braccio nuovo* hinweg und an deren Stelle ungeheuere doppelte Rampentreppen, die aus dem tiefer gelegenen unteren Hof in den genannten *Giardino* hinaufführen; man ſetze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in baſtardmäſsiger Umgeſtaltung und Vermauerung vorhanden ſind, diejenige grandioſe Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche *Bramante* ihnen zudachte, ſo entſteht ein Ganzes, das ſeinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backſteinbau mit mäſsigem Sims- und Pilaſterwerk, den *Bramante* teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das groſse Ganze war er faſt vollendet ſchön gedacht. Er iſt ferner abgeſchloſſen durch eine Hauptform, vor deren impoſanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläſte gering und unfrei erſcheinen würde, ſo groſs und reich er auch wäre. Wir meinen jene koloſſale Niſche mit Halbkuppel, über welcher ſich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schluſsfronten hinzieht. Sie iſt wohl tatſächlich nur eine Schluſsdekoration; allein ſie könnte der feierlichſte Eingang zu einem neuen Baue ſein«[95]).

Ein Geſamtbild der Anlage des vatikaniſchen Palaſtes iſt in dem Prachtwerke über die Fresken des *Pinturicchio* im *Appartamento Borgia* (S. 10) gegeben, das wir in Fig. 172 einfügen. Dort wird von den Verfaſſern noch geſagt: »*Avendo noi l'intenzione di publicare fra breve ancora un ſecondo volume ſulla Storia dei palazzi Vaticani, e di completare colle fonti anteriori e poſteriori le indicazioni topografiche . . .*« Wir dürfen auf dieſe Gabe geſpannt ſein, angeſichts des in Rede ſtehenden Werkes (vergl. S. 9 desſelben).

Techniſch von Belang iſt noch die ſchöne, ſanft anſteigende, ſtufenloſe Wendeltreppe des *Bramante* in dem aufsen viereckigen Turme am Belvedere, deren innere Zargen in den verſchiedenen Stockwerken durch je 8 doriſche, joniſche und korin-

92) A. a. O.

93) Vergl. Taf. I u. II der *Cour du Belvédère* An 1503—90.

94) Ausgabe von 1860, S. 306.

95) Bei dieſem Anlaſſe bemerke man den römiſchen Gebrauch groſser Niſchen mit Halbkuppeln in den Faſſaden, deren eine z. B. in Rom als Kaiſerloge gegen den Zirkus diente. Man findet ſie wieder an der jetzigen Vorderſeite der *Diokletians*-Thermen u. ſ. w.; dann in chriſtlicher Zeit am Palaſte des *Theoderich* zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von *San Marco* in Venedig; in häufiger und ſehr koloſſaler Anwendung an den Bauten des Islam, zumal in Oſtindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des *Giardino della Pigna* im Vatikan erhoben. (Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860. S. 56, Fuſsnote.)

Digitized by Google

thifche Säulen abgeftützt find, wobei zwifchen den anfteigenden, architravartig ausgebildeten Zargen und den Säulenkapitellen dreieckige Polfter eingefchoben find zur Aufnahme und Auflagerung der erfteren — ein Meifterftück von bequemer Treppe im kreisrunden Innenraum von 8,88 m Durchmeffer liegend, bei einem Lichtraum zwifchen den Zargen von 3,86 m.

Zur leichteren Orientierung mögen noch die folgenden Notizen über die Entftehung der einzelnen Bauteile dienen:

Nicolaus V. (1450) befchlofs, den vatikanifchen Palaft zum gröfsten Schlofs der Welt zu machen; aber nur ein kleiner Teil war bei feinem Tode vollendet.

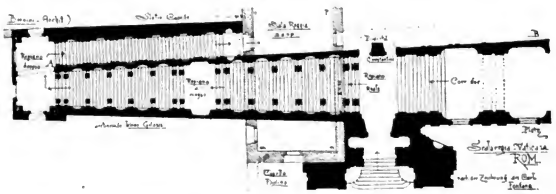
Sixtus IV. baute 1473 die Sixtinifche Kapelle.

Innocenz VIII. erbaute 1490 das Gartenhaus Belvedere, das *Bramante* unter *Julius II.* mit dem Palaft durch einen grofsen Hof verband unter Anfchlufs der Loggien um den Damafushof.

Paul III. liefs 1540 die *Paulin*'fche Kapelle errichten.

Sixtus V. erbaute die Bibliothek (1585—90), welche den von *Bramante* gefchaffenen grofsen Hof in zwei Teile trennte: in den *Cortile Belvedere* und den *Giardino della Pigna*.

Fig. 173.



Scala Regia im Vatikan zu Rom.

Urban VIII. (1623—44) legte die *Scala Regia* (Fig. 173) nach den Entwürfen *Bernini*'s an.

Pius VI. (1775—95) erbaute die *Sala a Croce greca*, die *Sala rotonda* und die *Sala delle Muse*.

Pius VII. (1800—20) liefs den *Braccio nuovo* ausführen, und

Pius IX. (1846—78) fchlofs die vierte Seite des Damafushofes.

Der Palaft bedeckt eine Bodenfläche von etwa 55 000 qm, von denen 25 000 qm auf die 20 Höfe entfallen, während die Zahl der Säle, Kapellen und Zimmer die Zahl von etwa 1000 erreicht.

118. Kapitolinifche Palafte.

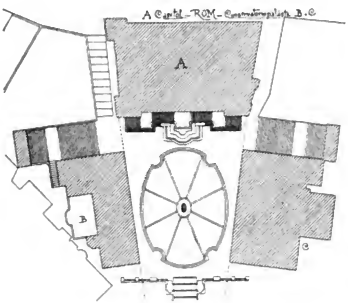
Die zweite grofse Rolle fpielen die kapitolinifchen Bauten *Michelangelo*'s auch noch in ihrer jetzigen Anordnung und Geftalt. *Burckhardt* glaubt, dafs fie, fo wie fie find, nicht einem urfprünglichen Gedanken entfprofsten, dafs fie vielmehr, in Ermangelung eines Befferen, allmählich unter fchwankender Benutzung der Entwürfe *Michelangelo*'s zu ftande gekommen find. Diefer Meifter legte wenigftens (1538) noch felbft die für die Wirkung des Ganzen fo wefentlichen Flachtreppen an; ihm gehört jedenfalls auch die Architektur des Senatorenpalaftes mit der grofsen zweifeitigen Freitreppe, »welche mit dem Brunnen und den beiden Flufsgöttern ein wahrhaft einziges plaftifch-architektonifches Ganzes bildet«. Die grofse Ordnung an der Faffade nach dem Platze über hohem Quadergefchofs, das kräftige Kranzgefims mit der figurengefchmückten Attika geftalten im Vereine mit der Treppenanlage den Palaft zu einem hervorragenden Werke feiner Art.

Seine Ausführung beforgte 1592 *Girolamo Rainaldi*.

Digitized by Google

Die eigenartig gedachten und im richtigen Verhältnis zum Senatorenpalaſt geſtimmten, divergierend von der Aufgangstreppe aus angelegten beiden Konſervatorenpaläſte, im Geſchmacke ihrer Zeit detailliert, ſind ſicher, wenn auch ſehr viel ſpäter erſt, nach *Buonarotti*'s Plänen ausgeführt. Auch ihre Schrägſtellung zum Senatorenpalaſte dürfte auf ſeiner Angabe beruhen (Fig. 174: Grundriſsanlage). Wie bei *St. Peter* öffnen ſich die Kuliſſen, nach hinten die breitere Zwiſchenweite laſſend. Nach moderner Theaterregel wäre das Umgekehrte das Richtigere, wie dies auch bei der *Scala Regia* im vatikaniſchen Palaſte zum Ausdruck kam, wenn man eine bedeutendere Tiefenwirkung des Platzes haben wollte. Optiſche Gründe ſcheinen hier ebenſowenig wie bei *St. Peter* mitgeſprochen zu haben; die Nachbargebäude, ihre Lage und Ausdehnung gaben da wie dort den Ausſchlag!

Fig. 174.



Kapitoliniſche Paläſte.

Der eine der Konſervatorenpaläſte rechts wurde ſchon 1450 von *Nikolaus V.* gegründet, dann aber nach den Plänen *Michelangelo*'s von *Boccapaduli* und *de'Cavalieri* 1564—68 umgebaut. Das ſog. Kapitoliniſche Muſeum in dem Bau links wurde unter *Innocenz X.* angelegt.

Intereſſant bleibt die Verwertung der groſsen Ordnung in Verbindung mit den auf Säulen ruhenden Gebälken des I. Obergeſchoſſes und den reich mit Dreiviertelſäulen und Bogenverdachungen umrahmten und mit Muſcheln befetzten Rechteckfenſtern. Die auf Poſtamenten ſtehenden Pilaſter treten ſtark hervor und ſind von glatten Lifenenſtreifen begleitet, die unter dem groſsen Architrav wieder durch ein Kopfband zuſammengefaſst ſind. Das Vermeiden einer Bogenſtellung im Untergeſchoſs und das Einfügen der Architrave auf joniſierenden Säulen, zwiſchen den groſsen Pilaſtern, gibt den Faſſaden etwas eigenartiges Neues. Hauptgeſims und Attika ſind der groſsen Ordnung entſprechend in der Höhe und Ausladung angenommen und ſo von ſelbſt mit Rückſicht auf die Geſamthöhe des Baues entworfen. Als techniſch bemerkenswert iſt zu erwähnen, daſs die auf den joniſchen Säulen liegenden Architrave vielfach geborſten ſind, wohl wegen zu ſtarker und ungleicher Preſſungen an ihren Enden.

119 *Palazzo Farneſe.*

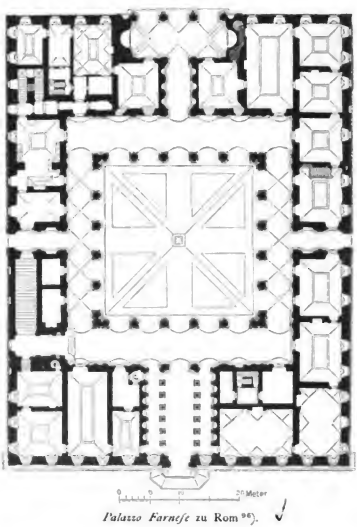
Ein für die Folgezeit typiſch gewordener Bau iſt der *Palazzo Farneſe* (Fig. 175). Kardinal *Farneſe*, unter dem Namen *Paul III.* zum Papſte geworden, wollte gegen 1530 durch *Antonio da Sangallo* ſeine Wohnung am *Campo di Fiore* erneuern laſſen. Im Jahre 1534 waren die Fenſter des Erdgeſchoſſes und einige Säle nach dem Hofe ausgeführt, als *Alexander Farneſe* zum Papſte gewählt wurde. Unter Aenderungen, die der Titelwechſel mit ſich brachte, wurde der Bau bis Geſimshöhe geführt, und trotzdem *Sangallo* alles bis dahin nach ſeinen Zeichnungen ausgeführt hatte,

Digitized by Google

eröffnete der Papſt gewordene Kardinal einen architektoniſchen Wettbewerb für die Geſtaltung des Hauptgeſimſes ſeines Palaſtes.

Ein gleicher Zug von Härte, ein gleicher Stofs in das Herz des Künſtlers widerfuhr hier dem *Sangallo* wie einſt dem grofsen *Brunellesco*, als man zur Belohnung und als Zeichen des Vertrauens für die gelungene Kuppelausführung zu einem Wettbewerb um die Laterne ſchritt! Dem armen *Sangallo* ſicherte man aber vorher noch die Freiheit zu, nach dem Hefte eines anderen den Bau vollenden zu dürfen!

Fig. 175.



Palazzo Farneſe zu Rom[98]).

Am Wettbewerb beteiligten ſich *Perin del Vaga*, *Fra Sebaſtiano del Piombo*, *Michelangelo* und *Vaſari*. *Michelangelo* war dabei ſo anſtändig, ſeinen Entwurf nicht wie die anderen perſönlich abzugeben, ſondern liefs ihn durch *Vaſari* überreichen, ſich mit Unwohlſein entſchuldigend.

Der Papſt lobte alle, gab aber der Arbeit des *Michelangelo* den Vorzug und beleidigte noch den alten *Sangallo* dadurch, dafs er einen gewiſſen *Melighino*, eine unterwürfige Kreatur, die kaum einen Begriff von einer Zeichnung hatte und ihr eigenes Geſchäft als Bauführer bei *St. Peter* nicht richtig verſtand, auf die gleiche Stufe mit den übrigen Konkurrenten ſtellte und ſie dementſprechend honorieren liefs.

Dies geſchah um die Zeit von 1544—45, kurz vor dem Tode des *Sangallo* (1546), der ſich immer noch mit der Hoffnung trug, dafs der Papſt ſeine Meinung ändern und ihm die Vollendung nach dem eigenen Entwurfe überlaſſen würde, weshalb er mit der Ausführung des Geſimſes zögerte. Er erhielt aber den beſtimmten Befehl, endlich nach dem Entſcheide des Papſtes vorzugehen und fertigte daher ein Holzmodell in der Ausführungsgröfse (3,42 m) an, das am Baue aufgebracht wurde. Der Papſt und ganz Rom beſichtigten dasſelbe; der Beifall war ein allgemeiner, worauf *Michelangelo* mit der Ausführung betraut wurde.

Nach dem Tode *Sangallo*'s blieb für die ſpäteren Kunſtler noch zu vollenden übrig:

1) das Aufbringen des ganzen Hauptgeſimſes;

[98]) Nach: Hauser, A. Styl-Lehre der architektoniſchen Formen der Renaiſſance. 3. Aufl. Wien 1891 — und: Letarouilly, a. a. O.

Digitized by Google

2) die Vollendung des I. Obergeſchoſſes im Hofe;
3) die Ausführung des ganzen II. Obergeſchoſſes;
4) das Fortführen der Rückfaſſade von der halben Höhe des Erdgeſchoſſes an und der ganzen Mittelpartie vom Fußboden an;
5) die Ausführung der geſamten Innendekoration.

Paul III. wollte *Michelangelo* die Fortführung ſeines Palaſtes übertragen, der ſich aber mit Geſchäftsüberhäufung und mit ſeinem Alter von 71 Jahren und damit, daſs er zu wenig von Architektur verſtehe, entſchuldigte. *Vignola* ſcheint dann von 1547 an die Weiterführung ohne weſentliche Beihilfe und ohne die Oberaufſicht des greiſen Meiſters übernommen zu haben; er dürfte ſogar durch ſeine Detaillierung am Ruhme für die Geſtaltung des vielbewunderten Hauptgeſimſes Anteil haben[97]). Nach dem Tode *Michelangelo*'s (1564) verblieb ſie ihm ſicher allein, und 16 Jahre nach dem Tode *Vignola*'s führte *Giacomo della Porta* das II. Obergeſchoſs aus, was inſchriftlich beglaubigt iſt (1589). Er vollendete um dieſe Zeit auch die Rückfaſſade.

Mehr als ein halbes Jahrhundert hat man an dieſem Werke gebaut, das einheitlich geplant war und dem ein groſses Talent, wie *Sangallo*, 16 Jahre ſeines Lebens widmete, der aber noch erleben muſste, daſs andere, wenn auch Künſtler von hoher Begabung, ihm den Platz ſtreitig machten; dem aber erſpart blieb, zu ſehen, was jene aus ſeinem Entwurfe gemacht haben, bei dem ſie an Stelle von Einheit und Harmonie an einigen Teilen Willkür und Miſsklang ſetzten!

Nach dem Ausſterben der männlichen Linie kam der Palaſt 1731 an Parma, und ſpäter wurde er Eigentum des Königs von Neapel; 1874 mietete ihn die franzöſiſche Regierung, die dort ihre Botſchaft und ihr archäologiſches Inſtitut einrichtete. Die Werkſteine am Baue ſtammen zum Teil vom Koloſſeum und aus dem *Marcellus*-Theater. Beabſichtigt war einſt von *Michelangelo*, nach dem Tiber einen zweiten Hof anzulegen und dieſen durch eine Brücke mit der Farneſina zu verbinden.

Ewig ſchön und vorbildlich für alle ſpäteren römiſchen Paläſte blieben die dreiſchiffige Säulenhalle des Veſtibüls (Fig. 175), die erſte bequeme Haupttreppe, und der längliche Saal (Galerie) im I. Obergeſchoſs, den die *Carracci* mit ihren Schülern zu Anfang des XVII. Jahrhunderts mit vorzüglichen Fresken mythologiſchen Inhaltes ſchmückten.

Vor dem Palaſte ſind auf dem Platze noch die zwei Fontänen von *Vignola* zu erwähnen, mit den 5,57 m langen polierten grauen Granitwannen aus den *Caracalla*-Thermen. Und was uns an der Hauptfaſſade nach dem Platze immer feſſeln wird, das ſind die Würde, die Mächtigkeit der Baumaſſe und die groſsen Verhältniſſe im Ganzen, die Feſtigkeit und der Geſchmack im Detail! Vielen diente er als Vorbild; übertroffen hat ihn keiner von denen, die ihn zum Muſter nahmen!

Die Vorderfaſſade weiſt in den oberen Teilen Bewegungen im Mauerwerk auf, die auf Konſtruktionsfehler ſchlieſsen laſſen, die aber wohl weniger dem geſchickten Konſtrukteur *Sangallo* als dem *Michelangelo* und ſeinen Schülern zuzuſchreiben ſein werden, die es vielleicht unterlaſſen haben, durch Anker oder durch die Balkenlagen die Mauern der Vorderfaſſade mit der Hoffaſſade zu verbinden. Das Faſſadenmauerwerk iſt aus gut geformten Backſteinen, die in den Obergeſchoſſen unverputzt geblieben ſind, ausgeführt.

97) Vergl.: Letarouilly, a. a. O., Text, S. 264.

Digitized by Google

Wie die Paläſte von *Pitti*, *Strozzi*, *Rucellai* und die *Cancelleria*, ſo bleibt der *Palazzo Farneſe* ein Markſtein in der Geſchichte der italieniſchen Paläſte, der ſpäteren Phaſe der Renaiſſance.

190. Einige andere römiſche Paläſte.

Als ein weiteres Werk des jüngeren *Antonio da Sangallo* iſt *Palazzo Sacchetti* zu nennen, von ihm wahrſcheinlich als eigenes Wohnhaus erbaut. »Vor allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei groſsen Dimenſionen und einem gewiſſen Luxus am wenigſten Eigentümliches hat.« Nach dem Tode des Künſtlers von Kardinal *Giovanni Pucci di Montepulciano* angekauft, lieſs dieſer durch *Nanni Bigio* den Bau vollenden und vergröſsern, und erſt ſpäter kam er in den Beſitz der *Sacchetti*. Ausgeführt in ſichtbarem Backſteinmauerwerk, das verputzt werden ſollte, ſind nur die Gurten, das Hauptgeſims, das Eingangstor und die Fenſtergeſtelle aus Travertin. Tor und Fenſter ſind horizontal überdeckt; das Erdgeſchoſs iſt hoch und mit groſsen Fenſtern beſetzt; im Obergeſchoſs iſt ein Wohnſtock mit einem Mezzanin zu einem Ganzen zuſammengefaſst und darüber wieder ein Hochgeſchoſs, mit antikiſierendem Konſolengeſimſe abſchliefsend, das für die Gebäudehöhe etwas zu fein geraten iſt.

Der durch die Dekoration ſeiner Mauerflächen intereſſante *Palazzo Spada* zeigt einen regelmäſsigen Grundriſs mit dem Eingang nach einem an nur drei Seiten von Bogenhallen umgebenen Binnenhof und bei einem zweiten Hofe eine perſpektiviſch angelegte Säulenhalle. Bei derſelben verjüngen ſich, wie bei der *Scala Regia* im Vatikan, die Breite und der Abſtand der Säulen voneinander nach der Tiefe zu. Auch bei der einläufigen Stocktreppe iſt der Verſuch gemacht, ſie bedeutender erſcheinen zu laſſen, als ſie tatſächlich iſt.

Die Faſſade zu 9 Fenſterachſen hat ein hohes quadriertes Untergeſchoſs, darüber ein Hochgeſchoſs mit Mezzanin, durch Gurten in eines zuſammengefaſst, und darüber nochmals ein Hochgeſchoſs mit krönendem, antikem Konſolengeſimſe. Die Steinarchitektur der Faſſade iſt ſtreng; ſie erhält aber ein heiteres Ausſehen durch die Stukkornamente, mit welchen die Flächen der Obergeſchoſswände bedeckt ſind. Fruchtgehänge, Medaillons, Chimären, liegende Figuren über den Fenſterverdachungen, Schrifttafeln, Kandelaber und Wappen wechſeln miteinander ab. Wie die Straſsenfaſſaden, ſo ſind auch die Hoffaſſaden behandelt; nur treten dort noch unter der Fenſterbankgurte Figurenfriefe, Halbrundniſchen mit Figuren und in ſchöner Weiſe nackte Männergeſtalten als Wappenhalter auf den Fenſterpfeilern des I. Obergeſchoſſes noch hinzu (ſiehe Fig. 49, S. 56).

Erbaut wurde dieſer Palaſt zur Zeit *Paul III.* durch den Kardinal *Capo di Ferro*, angeblich von einem Schüler *Daniele da Volterra*'s, den *Giulio Mazzoni*; *Vaſari* lobt ſein Verdienſt als Dekorateur. Der Palaſt ging ſpäter an den Kardinal *Spada* über, der ihn 1632 durch *Borromini* reſtaurieren lieſs, welcher in der Querachſe des II. Hofes die perſpektiviſche Kolonnade anlegte, die tatſächlich von überraſchender Wirkung iſt, ſo lange ſich niemand in ihr bewegt. *Letarouilly* nennt dieſe Anlage ein knabenhaftes Spiel, unwürdig der wahren Kunſt[98]). Man nimmt an, daſs dieſe Anlage des *Borromini* den *Bernini* für ſeine *Scala Regia* begeiſtert habe, was aber nicht zutreffend iſt.

Beſonders wegen ſeiner Grundriſsanlage auf unregelmäſsigem Bauplatze ſind noch die beiden zuſammengebauten *Palazzi des Pietro* und *Angelo Maſſimi* (Fig. 176)

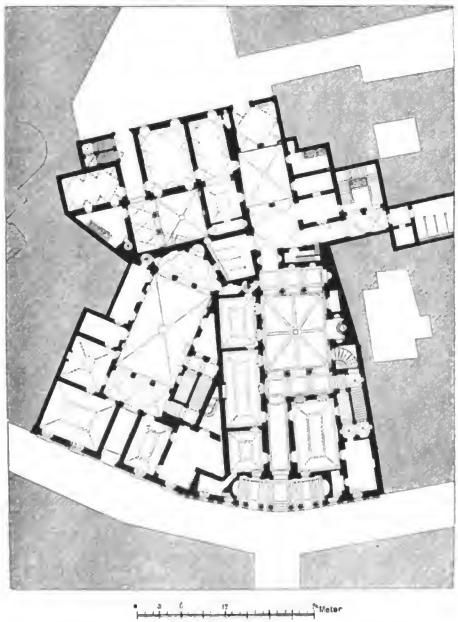
[98]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Text, S. 529.

Digitized by Google

zu nennen, in ehemals enger und krummer Strafse angelegt, die durch die fog. *Hausmannisazione* der Stadt Rom jetzt in eine breite umgewandelt ift, wodurch die einftige Wirkung der Paläfte viel eingebüfst hat, befonders in Bezug auf ihre Mächtigkeit und die Wirkung des Details.

Der urfprüngliche Bau (1455) enthielt eine Druckerei; er wurde bei der Einnahme Roms durch den Connetable von Bourbon durch Brand zerftört und fpäter

Fig. 176.



Palazzo Maffimi zu Rom[99]).

nach den Plänen *Baldaffare Peruzzi*'s (1532) wieder aufgebaut, der 1536 halb im Elend ftarb. Er hatte in Siena gelernt, fich auch in kleinen Verhältniffen zu bewegen, und in den Hausplänen für die beiden Brüder hat er das Erftaunlichfte geleiftet in der vollftändigen Ausnutzung der Baufläche, ohne gegen die Gefetze der Schönheit und Zweckmäfsigkeit zu verftofsen. Nicht leicht dürfte anderswo eine fo

[99]) Fakf.-Rep. nach den in Fufsnote 96 angegebenen Werken.

Digitized by Google

ſchwierige Aufgabe mit ſoviel Geſchick gelöſt worden ſein, auch nicht zur Zeit der Herrſchaft einer anderen Stilperiode; denn nur die Renaiſſance war im ſtande, einem Bauprogramm von dieſer Art den entſprechenden Ausdruck zu verleihen (Fig. 176).

Der Palaſt des *Pietro* hat die ſäulengeſchmückte Eingangshalle; derjenige des *Angelo* iſt einfach geblieben. Im unteren Stockwerk aus Travertin ausgeführt, hat man in den Obergeſchoſſen das gewöhnlichſte Material verwendet, Backſteine mit Putz und Stukk überzogen, und nur die zwei Säulen der Loggia ſind hier aus Marmor. Eleganz und feines Gefühl, die in den Einzelheiten und in allen Teilen des Baues herrſchen, mögen für den Mangel an Solidität der Dekoration entſchuldigen,

Fig. 177.

Vom Hof des *Palazzo Borghese* zu Rom.

und es iſt dem *Peruzzi* hoch anzurechnen, daſs er, der Vergänglichkeit ſeines Materials bewuſst, doch keinen Aufwand an Zeit und Können ſcheute, um ſein Beſtes zu geben.

Beſonders die genannte Loggia iſt es, die uns in dieſem Sinne gefangen hält; ihre Decke iſt ganz aus Eichenholz angefertigt, weiſs bemalt und mit aufgeſetzten Goldornamenten verſehen, während der Bodenbelag aus roten und weiſsen Tonfliesen ausgeführt iſt. Auf einem nur wenige Stufen hohen Sockel erheben ſich im Erdgeſchoſs die Kolonnaden und rechts und links derſelben Pilaſterſtellungen mit gleichen Geſimſungen darüber, ohne jede Verkröpfung. Ueber dieſen baut ſich das Hochgeſchoſs mit Rechteckfenſtern, verkröpften Brüſtungen und Konſolenverdachungen auf; dann folgen zwei Mezzaningeſchoſſe mit liegenden Rechteckfenſtern

Digitized by Google

und das abſchliefsende Konſolengeſims. Keine weiteren Gurtgeſimſe teilen die Faſſade der Höhe nach, und die Faſſadenflächen im ganzen ſind nur durch eine gleichmäſsige Quadrierung belebt [100]).

Der Palazzo *Angelo Maſſimi* iſt in ſeinem Aeuſseren ganz ſchlicht gehalten, und nur der Hof mit ſeinen Bogenſtellungen im Erdgeſchoſs und ſeinen gerade gedeckten Loggien im Obergeſchoſs bietet architektoniſches Intereſſe, und kein geringwertiges.

Als weitere Beiſpiele wären noch der von *Giulio Romano* erbaute *Palazzo Maccarani* und *Palazzo Vidoni* von *Raffael* zu erwähnen.

Fig. 178.

Abſchluſs der Gartenanlage vom *Palazzo Barberini* zu Rom.

121. Barockpaläſte in Rom.

Die meiſten der Barockpaläſte ſind »als groſse Herbergen des hohen Adels und ſeiner oberen und niederen Dienerſchaft erbaut«. Sie ſuchen ihren ganzen Stolz in groſsartigen und vermehrten Treppenanlagen, in Prunkhöfen mit reichen Perſpektiven und Durchblicken nach Gartenanlagen.

Die beſten Faſſaden unter ihnen weiſen der *Palazzo Sciarra* von *Flaminio Ponzio*, der *Palazzo Barberini* von *Maderna* und *Bernini*, der Quirinalpalaſt von *Ponzio*, der Lateranpalaſt von *Domenico Fontana* auf; ferner der *Palazzo Borgheſe* von *Martino Lunghi d. ä.* mit dem groſsartigen Hof mit Bogenſtellungen auf Doppelſäulen (Fig. 177) und *Palazzo Muttei* von *Maderna*.

Der *Palazzo Barberini*, ſowie derjenige von *Borgheſe* bedürfen noch einiger Worte. Bei erſterem tritt vermöge ſeiner freien Lage in einem Garten eine ungezwungenere Bildung des Grundriſſes durch die vorgezogenen Flügelbauten auf. Der umbaute Hof fehlt bei dieſem Palaſte; an ſeiner Stelle iſt ein grandioſes zweiſchiffiges Veſtibül mit einer Exedra vorhanden, in dem zwei mächtige Treppenanlagen nebſt verſchiedenen Nebentreppen den Verkehr nach den oberen Stockwerken vermitteln. Die anſtoſsenden Gartenanlagen ſind weitſchichtig, gut eingeteilt und reich mit Waſſer verſehen. Das Prunkſtück in denſelben bildet die groſse Fontäne mit der Koloſſalſtatue des Apollo und einer prächtigen Pinie als Hintergrund, ein Bild, das vor vier Dezennien noch jeder nach Rom fahrende Kunſtjünger zeichnete (Fig. 178).

[100]) Letarouilly widmet dieſem Palaſte allein 19 Tafeln (280—298) ſeines groſsen Werkes mit Rückſicht auf das ſchöne Detail des Bauwerkes und die Mannigfaltigkeit der ſich bei der intereſſanten Grundriſslöſung ergebenden Bilder.

Digitized by Google

Gegen 1624, kurz nach der Zeit, als *Urban VIII.* zum Pontifikat gelangte, begann der Kardinal *Camerlengo Francesco Barberini*, der Neffe des Papftes, den Bau, der 1630 vollendet wurde. *Carlo Maderna*, *Francesco Borromini* und *Luigi Bernini* leiteten die Arbeiten. Der älteſte, *Maderna*, fertigte wohl die erſten Pläne an, dürfte ſich aber an der Ausführung kaum beteiligt haben. Denn in dieſe teilten ſich die beiden Rivalen *Borromini* und *Bernini*. Der erſtere war ein Schüler und Verwandter *Maderna*'s; den letzteren begünſtigte aber der Papſt, der anfänglich gern die beiden zuſammenarbeiten laſſen wollte, der aber bald einſah, daſs er damit eine falſche Rechnung zu ſeinem Nachteil gemacht habe.

Er wies daher in der Folge jedem ſeine abgeſchloſſene Tätigkeit derart an, daſs *Borromini* das Veſtibül, die Rampe und die Rückfaſſade erhielt; die Hauptfaſſade mit den Vorbauten und die Seitenfaſſaden, alſo die gröſsere Hälfte, wurden *Bernini* zugewieſen. Bei der Ausführung der beiden Haupttreppen wurde dem *Borromini* die Ovaltreppe und *Bernini* die gröſsere geradläufige zugeteilt.

Das Vorbild *Bramante*'s beim Belvedere im Vatikan reizte die ſpäteren Architekten zu verwandten Löſungen.

Vierzig Jahre nach *Bramante*'s Vorgang baute *Vignola* die kreisrunde, von Säulen abgeſtützte Wendeltreppe im Schloſſe zu Caprarola, die einen Durchmeſſer von $9{,}75^{\,m}$ hat, während *Bramante* der ſeinigen nur $8{,}88^{\,m}$ gab. Im Jahre 1626 führte dann *Borromini* die ſeinige bei elliptiſcher Grundform des Treppenhausinneren aus, bei einer Länge der groſsen Achſe von $9{,}20^{\,m}$ und der kleinen von $7{,}50^{\,m}$, und ſchlieſslich kam *Ponzio* im *Palazzo Borghefe* mit einer gleichfalls elliptiſchen Treppe von $8{,}00^{\,m} \times 7{,}00^{\,m}$.

Die Protektion, welche *Bernini* genoſs, gepaart mit ſeinen Erfolgen, trugen mit die Schuld an *Borromini*'s tragiſchem Ende, der ſich durch einen Degenſtich ſelbſt um das Leben brachte. Künſtlerneid und zu ſpitzes Ehrgefühl trugen zu allen Zeiten keine guten Früchte!

Zum *Palazzo Borghefe* mag noch ergänzend zugeſetzt werden, daſs der mächtige Bau ſeiner eigenartigen Grundriſsform wegen im Volksmund das *Clavicembalo di Borghefe* genannt wurde. Er wurde (1590) durch den ſpaniſchen Kardinal *Dezza* nach den Entwürfen des älteren *Martino Lunghi* begonnen, dann durch den Kardinal *Borghefe* angekauft, der als *Paul V.* den päpſtlichen Stuhl beſtieg, und in deſſen Auftrag *Flaminio Ponzio* den Bau bis zur Ripetta verlängerte, während *Carlo Rainaldi* den Garten anlegte und mit den drei bizarren Wandbrunnen ſchmückte.

Von *Ponzio* rührt auch die eigenartige Anlage der Türen durch 10 Gelaſſe hindurch her, die trotz der gebrochenen Faſſade eine Perſpektive reichſter Art ermöglichte und mit einer Ausſicht auf die Berge und eine Fontäne, die an einem Nachbarhauſe jenſeits der Verkehrsſtraſse angebracht war, endigte. Der groſse, ſchöne Hof mit den Doppelſäulen und dem Blick nach dem Garten wird immer ein Architekturbild von groſsartiger Wirkung bleiben (Fig. 177 [101]).

122. Sizilianiſche Paläſte.

Die Paläſte in den drei Hauptſtädten Siziliens, in Palermo, Catania und Meſſina, gehören beinahe durchweg der ſpäteren Phaſe der italieniſchen Renaiſſance an, und die Faſſaden bieten kaum etwas Neues. Die Grundriſſe zeigen die umbaute Hofanlage mit und ohne Pfeiler- oder Säulenhallen.

[101]) Die Bauten der Renaiſſance in Rom ſind enthalten in: LETAROUILLY, P. *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maiſons, églifes etc. de la ville de Rome.* Paris 1860.

Digitized by Google

In Meſſina wäre *Palazzo Avarna* zu nennen, in Palermo die *Palazzi del Monte, de Cuto, Conſtantini, Comitino, Cattolica, Gerace* u. a. Aufſchluſs über dieſe gibt das unten genannte Werk[102]) mit ſorgfältig ausgeführten Aufnahmen.

12. Kapitel.

Villen.

»Während jeder übrige Beſitz Arbeiten und Gefahren, Furcht und Reue verſchafft, gewährt die Villa großen und ehrenvollen Nutzen; die Villa bleibt dir ſtets treu und freundlich; bewohnt du ſie zur rechten Zeit und mit Liebe, ſo wird ſie dir nicht nur genügen, ſondern Belohnung zu Belohnung fügen. Im Frühling macht ſie dich durch das Grün der Bäume und den Geſang der Vögel fröhlich und hoffnungsvoll; im Herbſt beut ſie dir für geringe Anſtrengung hundertfältige Frucht; das ganze Jahr läßt ſie keine Melancholie in dir aufkommen. Sie iſt der Sammelpunkt guter und ehrlicher Menſchen: nichts geſchieht hier heimlich, nichts betrügeriſch; alle ſehen alles; hier bedarf es keiner Richter und Zeugen; denn alle ſind friedlich und gut gegeneinander. Hierher eile, um dem Stolze der Reichen und der Ehrloſigkeit der Schlechten zu entfliehen! Seliges Leben in der Villa, unbekanntes Glück!«

Nach *L. B. Alberti's Trattato del Governo della Famiglia.*

123. Landhaus und Lufthaus.

Gleichwie beim Palaſtbau ging Florenz auch beim Villenbau dem übrigen Italien voran. Dort erwachte zuerſt wieder die Liebe der Gebildeten zum Landleben — ein Erbſtück aus der antiken Zeit — ſchon vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts, als im Norden noch die Adeligen in ihren Bergſchlöſſern, die vornehmen Mönchsorden in verſchloſſenen Klöſtern, die reichen Bürger das ganze Jahr über in der Stadt wohnten.

»Um Florenz liegen viele Villen in kriſtallheller Luft, in heiterer Landſchaft mit herrlicher Ausſicht; da iſt wenig Nebel, kein verderblicher Wind. Alles iſt gut, auch das reine, geſunde Waſſer, und von den zahlloſen Bauten ſind manche wie Fürſtenpaläſte, manche wie Schlöſſer anzuſchauen, prachtvoll und koſtbar.«

Man unterſchied das Landhaus zu längerem Aufenthalte und zur Oekonomie, wo das Gut alles liefern ſollte, und was man nicht ſelbſt verzehren konnte, auf den Markt gebracht wurde; es war einſtöckig und einfach gebaut. Dann das Lufthaus, die *Villa ſuburbana*, vor der Stadt oder in der Vorſtadt gelegen, zu vorübergehendem oder nur ganz flüchtigem Aufenthalte dienend. Sie ſollte einen heiteren und einladenden Eindruck machen, wobei ein weſentlicher Wert auf die Kunſtform gelegt und die Lage an einem Abhange bevorzugt wurde. Das Extravagante und Grillenhafte galt bei dieſer Gattung von Wohngebäuden als zuläſſig; auf dem Lande konnte manches geſtattet werden, was man ſich *in luogo civile e nobile* nicht erlaubte[103]).

Villen mit äuſseren Hallen wurden ſchöner als ſolche mit geſchloſſenen Faſſaden erachtet, und als Ueberbleibſel des Schloſsbaues wurde gern eine Turmanlage zugefügt. Die Symmetrie wurde dabei preisgegeben, »wobei übrigens die Renaiſſance niemals mit dem Unſymmetriſchen als einem maleriſchen Element rechnete und von dieſem immer nur ſo viel mitgegeben hat, als unvermeidlich war«. Und wie viel Beſſeres iſt hier aus den natürlichen Bedingungen hervorgegangen als durch

[102]) Hittorf, T. & L. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

[103]) Unſere neuzeitliche Baukunſt iſt darin weniger ſkrupulös.

Digitized by Google

die moderne Sucht auf Koſten von Sinn und Verſtand, ſowie der logiſchen Entwickelung eines Grundplanes und der gefunden Konſtruktion — maleriſch um jeden Preis wirken zu wollen? Vieles von dem, was wir heute an alten Bauten als »maleriſch« bewundern, iſt durch Zubau entſtanden und lag keineswegs in der

Fig. 179.

Landhaus bei Bellinzona.

Fig. 180.

Tenuta vor *Porta Angelica* bei Rom.

Abſicht der erſten Baumeiſter; die Alten machten dann aus der Not eine Tugend, und wir ſchaffen uns ohne Tugend nur Not!

Eine gröſsere Bedeutung erhielt die Aufgabe durch eine zweiſtöckige Ausführung des Baues, wodurch ein gröſseres Treppenhaus bedingt war; die Bedienung

Digitized by Google

wurde dann im Kellergeſchoſs untergebracht und die Vorräte in einem »verhehlten Obergeſchoſs mit Luken«.

Die Villenprojekte *Serlio*'s zeigen meiſt abgeſchloſſene Einzelräume, die nur von einem mittleren Saal aus zugänglich ſind. An dieſer Anordnung eines Mittelſaales, öfters durch eine Kuppel im Aeuſseren gekennzeichnet und durch Deckenlicht erhellt, halten auch *Palladio* und *Scamozzi* feſt. Wird ein oblonger Saal ausgeführt, dann ſtehen darin an den Schmalwänden Büfett und Kamin einander gegenüber.

124. Anordnung des Landhauſes.

Beim Landhaus konnte die ökonomiſche Seite ganz herausgekehrt ſein, wenn es dem zum Landwirt gewordenen Adeligen oder Bürger zum ſtändigen Aufenthalt diente und er eines ſtädtiſchen Beſitztumes entbehrte; es konnte aber auch der

Fig. 181.

Landhaus zu San Gervaſio bei Fieſole.

Hauptſache nach für den Verwalter eingerichtet ſein, unter dem Vorbehalt, einige wenige Gelaſſe für den Gutsbeſitzer bei deſſen etwaigem Beſuche ſtets bereit zu halten, die dann eine beſſere Ausſtattung und einen bevorzugten Platz erhielten, oder aber bei ganz kleinen Verhältniſſen dienten dieſe Landhäuſer nur dem wirtſchaftenden Pächter oder Bauer in Form ſchlichter, aber doch meiſt maleriſch wirkender Gruppenbauten. Eigenartige Beſchaffenheit des Bauplatzes, beſondere Bedingungen für die Stellung einzelner Bauteile, beſtimmte Höhenentwickelungen dieſer, die Anordnung von Lichtöffnungen, Türen und Toren, wie ſie gerade der Raum verlangte u. ſ. w., ergaben hier von ſelbſt eine gewiſſe Vielgeſtaltigkeit des Aeuſseren.

Je nach der Bodenbeſchaffenheit und den klimatiſchen Verhältniſſen eines Landſtriches tragen dieſe Villen, Vignen oder Tenuten ihr beſonderes Gepräge; ſie ſind an den Abhängen der Alpen anders geſtaltet als im Arno- und Tibertal oder am Golf von Neapel.

Zeugnis hierfür geben das Landhaus bei Bellinzona und eine Tenuta vor *Porta*

Digitized by Google

Angelica bei Rom. Dort noch das hohe deutſche Ziegeldach, über mehrſtöckigem, maſſigem Steinbau, hier das flache Dach mit offener Vorhalle, Turm (Fig. 179 u. 180) und zweigeſchoſſigem Hochbau.

Den Aufbau einer offenen Loggia über dem Dach hat aber wieder das Landhaus an den Abhängen des Arnotales mit dem oberitalieniſchen gemein; nur iſt ſie dort von gröſserer Ausdehnung und weniger geſchloſſen (Fig. 181).

Durch Lage, maleriſche Gruppierung, intereſſante Umriſslinie, einfache architektoniſche Formen iſt das mäſsig groſse Landhaus bei San Gervaſio eines jener typiſch-ſchönen Beiſpiele, wie ſie vor den Toren der italieniſchen groſsen Städte noch zu Hunderten gefunden werden. Nicht wenig tragen zur Wirkung die den Bau umgebenden Baumpartien und die glücklicherweiſe nicht allzu gekünſtelten Gartenanlagen bei, deren Reiz oft noch durch eine kleine Waſſerkunſt erhöht wird.

125. *Villa suburbana* mit Park- und Gartenanlagen.

Die Villen der Groſsen und Reichen jener Zeit ſind keine Villen in unſerem Sinne, ſondern Gartenpaläſte in prachtvollen, mit Kunſtwerken geſchmückten Rasen- und Parkanlagen, durchzogen von Gewäſſern und Kaskaden, die mit kleinen Seen, Fiſchteichen und Grotten abwechſeln, reiche Blumenbeete, Springbrunnen aus Marmor und Bronze, laufchige Ruheſitze bei dieſen, mit ſchattigen Laubgängen; wohlgewählte Ausſichtspunkte wechſeln in ſchönſter Mannigfaltigkeit miteinander ab. Das Innere der Bauten iſt mit aller und jeder ſtädtiſchen Annehmlichkeit und Bequemlichkeit ausgeſtattet und für ein Daſein beſtimmt, das ſich vom ſtädtiſchen nur durch die Oertlichkeit und die gröſsere Ungezwungenheit des Lebens unterſcheidet.

126. Villen der Frührenaiſſance.

Das Beſte der Florentiner Villen der Frührenaiſſance dürfte nach *Burckhardt* vor der ſpaniſchen Belagerung durch die freiwilligen Demolitionen von 1529 vernichtet worden ſein, und was ſonſt aus dem XV. Jahrhundert noch vorhanden iſt, zeigt nicht mehr das urſprüngliche Bild, iſt verbaut und umgebaut.

127. *Villa Careggi.*

Als erſtes Beiſpiel ſei die nach *Vaſari*'s Angaben von *Michelozzo* erbaute *Villa Careggi* genannt. Ausführender Baumeiſter ſoll *Maeſtro Lorenzo* geweſen ſein. Die Kompoſitakapitelle im Hofe weiſen auf das Jahr 1430; am groſsen Kamin im Obergeſchoſs ſteht die Jahreszahl 1462. Der Bau wurde 1530 durch Feuer zerſtört, aber bald wieder in Stand geſetzt; 1779 verkauft, kam er nach verſchiedenem Beſitzwechſel in die Hände des Parlamentsmitgliedes *Segré* in Rom. Das Aeuſsere wird in ſeiner Erſcheinung der Hauptfache nach durch einen Wehrgang mit Zinnen gekennzeichnet, wodurch der Bau mehr das Ausſehen einer mittelalterlichen Feſte erhält. Die Steinhauerarbeiten beſchränken ſich auf das beſcheidenſte Maſs; die Mauerflächen ſind verputzt und nur die Ecken mit einer Quaderarmierung verſehen.

Man betritt die Villa vom Garten aus und gelangt zuerſt in einen an zwei Seiten mit Hallen umgebenen, unregelmäſsigen Hof, von welchem aus eine ſchmuckloſe, geradlaufige Treppe, mit einem Tonnengewölbe überſpannt, nach dem Obergeſchoſs führt, das neben einer Anzahl mäſsig groſser Zimmer zwei Säle enthält, von denen der eine mit dem genannten groſsen Kamine noch ſeine alte Holzdecke hat. Der Grundplan iſt unregelmäſsig mit zwei vorgezogenen ſchmalen Flügeln, die im Erdgeſchoſs in dreibogigen gewölbten Gartenhallen endigen, über deren einer die berühmte, an drei Seiten offene, von joniſchen Säulen getragene Loggia ſich befindet, in der *Lorenzo magnifico* ſeine akademiſchen Sitzungen abhielt. Die Decke dieſer Loggia iſt von *Pocetti* oder in ſeiner Weiſe mit Grotteskornamenten auf das zierlichſte ausgemalt; die das Dach aufnehmenden Holzarchitrave ſind durch 18 elegante joniſche Säulchen abgeſtützt, deren Kapitelle, trotz der periſtylen

Digitized by Google

Anlage der Säulen, famtlich in den Volutenflächen parallel miteinander laufen. Befondere Eckkapitelle werden dadurch allerdings gefpart; aber fchöner fieht die Sache dadurch nicht aus [104]).

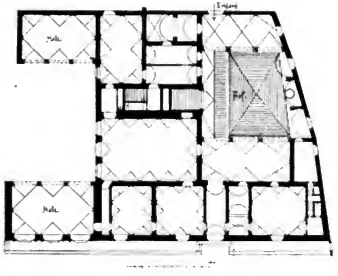
In der Richtung falfch verwendete jonifche Kapitelle zeigt auch der fchon genannte Klofterhof von *Maria della Quercia* bei Bagnaja und der kleine Klofterhof in der *Certofa* bei Florenz.

Den von mir an Ort und Stelle geprüften Grundrifs des Erdgefchoffes nach dem grofsen Werke über Toskana von *v. Geymüller* und *v. Stegmann* [105]) gibt Fig. 182.

Die am Südabhange des fchroff abfallenden Fiefolaner Berges gelegene Villa des *Giovanni de Medici* ift mehr nur wegen ihrer fchönen Lage und wegen des Uebereinanderftellens ihrer zwei Hauptteile, durch die Lage am Bergabhange bedingt und wegen der fich an diefen Bau knüpfenden hiftorifchen Erinnerungen bemerkenswert. Sie wurde 1458—61 erbaut, 1671 von *Cofimo III.* verkauft, dann vielfachen Veränderungen unterworfen und ift jetzt im Befitze des Engländers *Spencer*.

128. Villa des *Giovanni de Medici*.

Fig. 182.



Villa Careggi bei Florenz.

Vollftändig in ihrem urfprünglichen Zuftande erhalten ift die *Villa Reale*, früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano bei Florenz, von *Giuliano da Sangallo* (1445 bis 1516) erbaut. Auf einem quadratifchen Kernbau von 42 m Seite, im Erdgefchofs von 4 m breiten, gewölbten Pfeilerhallen umgeben, erhebt fich das Hauptgefchofs in der Mitte mit einer $10\frac{1}{2}$ m breiten, $19\frac{1}{2}$ m langen und 13 m hohen, mit einem Tonnengewölbe überfpannten Halle, die von den zwei Stirnfeiten Licht erhält und um welche fich dann die weiteren Räume gruppieren. Diefe find in zwei gegen die Mittelhalle vorfpringenden, gleichgrofsen Flügelbauten untergebracht, von denen der eine durch eine giebelgekrönte Säulenhalle mit 5 Interkolumnien gefchmückt ift. Das Aeufsere ift einfach gehalten; die Mauerflächen find mit Putz überzogen und durch rechteckige Fenfter belebt, dann durch ein weitausladendes Sparrengefimfe abgefchloffen.

129. *Villa Reale* in Poggio a Cajano.

---

104) Bei der genannten Villa ift noch ein Mifsverftändnis aufzuklären: In dem Werke »Palaftarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVII. Jahrhundert (Toskana)« von J. C. Raschdorff (Berlin 1888) ift auf Taf. 61 eine »*Villa Careggi*« abgebildet mit der Unterfchrift: »Arch. unbekannt.« Es ift ein malerifcher, fehr netter Bau von 27,5 × 13,3 m Gröfse, der im Erdgefchofs 4 Zimmer und eine offene Loggia enthält. Auf S. 18 ift zu diefer Tafel (61) ein Text gegeben, der offenbar nicht zur Abbildung pafst, wohl aber auf die von mir gefchilderte echte *Villa Careggi*. Denn bei *Rafchdorff* fteht unter Berufung auf *A. v. Reumont*, »die Villa habe ragende Zinnen und einen inneren Hof im Viereck« — von alledem ift aber auf Taf. 61 nichts zu fehen. Auch ift im Texte der unbekannte Architekt der Tafel in den bekannten *Michelozzo* umgewandelt. Ich ftelle dies eines korrekten Studiums wegen feft. Der Bau hat vor einigen Jahren bei dem bekannten Erdbeben etwas gelitten; er wurde aber vom jetzigen Befitzer *Segré* wieder in ftand gefetzt, der fich feines Schatzes bewufst ift und ihn pflegt und die wunderbaren Gartenanlagen in fchönfter Weife erhält, fein Areal fogar zu vergröfsern fucht. Pietätvoll find die Loggia und das Sterbezimmer *Cofimo des Aelteren* und des *Lorenzo magnifico* erhalten. Garten und Villa find zur Zeit verfchloffen; aber gern gewährt der kunftfinnige Befitzer dem fich vorftellenden Fachmanne den Einblick in feine Heiligtümer, doppelt geheiligt wegen der grofsen hiftorifchen Erinnerungen und der Grofsartigkeit und Schönheit der Garten und der Landfchaft, welche längs des Arno bis zur Domkuppel von Florenz überfchaut werden kann.

105) Michelozzo, Text, S. 27 u. 28.

Digitized by Google

Durch farbigen Schmuck ist die genannte Säulenhalle mit ihren interessanten jonisierenden Kapitellen ausgezeichnet, indem der Terrakottafries weifse Kleinfiguren, mit gelben Gewändern auf blauem Grunde von den *Robbia*'s ausgeführt, enthält und das Tonnengewölbe hinter der Säulenstellung eine Dekoration in weifs, blau und golden gefärbten Tonkacheln mit der gleichen, reliefierten Einteilung wie das Tonnengewölbchen bei der Sakristei von *San Spirito* in Florenz.

Etwas öde und im Mafsstab verfehlt wirkt der Schmuck des Giebelfeldes: das Mediceerwappen mit doppelten Bandschleifen, wogegen wieder diese ausgedehnte Villa im ganzen genommen in Verbindung mit den prächtigen Gartenanlagen und dem grofsartigen Park, in dem Gelände zwischen Florenz und Prato, und wohl gerade wegen ihrer Einfachheit in der reichen Natur, von wunderbar schöner Wirkung ist.

Hier ist der wahre Begriff des »Malerischen«, der im wesentlichen doch auf Gegensätzen beruht, noch nicht verkannt; nicht ist ein Wettbewerb des Architektonischen mit der Gottesnatur aufgenommen, mit Zacken, Gaupen, Spitzen und Türmen gegenüber dem unerschöpflichen Formenreichtum der letzteren. Ein Villenragout, wie es die allermodernste Baukunst zeigt, das sich aus Erkern, Giebeln und Türmchen der Häuser in mittelalterlichen Festungen zusammensetzt, kannte man noch nicht. Die Menschen, welche aufserhalb des Festungsgürtels leben wollten, sehnten sich nach Licht und Luft und konnten das Vorbild zum Wohnen nur in ähnlichen baulichen Schöpfungen erblicken, wie sie die antike Welt geboten hatte [106]).

Der Grundrifs des Obergeschosses ist noch ursprünglich, das Erdgeschofs mit dem Treppenhaus dagegen umgebaut. Bemerkenswert im Erdgeschofs ist eine kleinerne Verbindungstreppe auf Konsolen, die zu den Gemächern der *Bianca Capelli* führte.

Als bemerkenswert wurde seinerzeit das Tonnengewölbe des Saales mit seinen reichen Kassaturen erachtet, das durch 4 oben liegende Verstärkungsgurten haltbarer gemacht worden war. Papst *Leo X.* liefs die Wände dieses Saales mit Fresken schmücken, bei deren Ausführung *Andrea del Sarto*, *Francia Bigio*, *Puntormo* und *Allori* tätig waren [107]).

Die farbigen Innendekorationen sind ein Werk des bereits genannten *Francia Bigio*; bei ihnen ist Weifs und Gold vorherrschend, Blau und Rot nur als Grund von Füllungen; bei den Eierstäben sind meist nur die Schalen vergoldet. Weithin sichtbar ist der mächtige mit Wehrgang und flachem, weitvorkragendem Sparrendach versehene Turm, der den einfachen grofsen Bau und seine Terrassen überragt.

130. Einige andere Villen.

In der Nähe dieser Villa ist die *Villa Petraja* gelegen, gleichfalls ein einfacher Bau, der im XIV. Jahrhundert im Besitze der *Brunelleschi* war, 1575 für den Kardinal *Ferdinando de Medici* von *Buontalenti* erneuert und später ein bevorzugter Aufenthalt des Königs *Viktor Emanuel* wurde. Hier steht auch der Lieblingsbaum dieses Königs, die 400jährige Steineiche, zwischen deren Geäste eine Treppe zu einem

106) Reizend spricht sich in diesem Sinne der *Wagner*-Schüler *Leopold Bauer* im Texte zu seinen Skizzen, Entwürfen und Studien: »Eine Villa« (Wien 1899), S. 39 u. 40, aus: »Um des Himmels willen, warum haben Sie denn hier einen deutschen Renaissancekasten hergebaut?« — »Ja, das ist doch malerisch,« wird er uns stereotyp entgegnen, »es mufs doch ein Zusammenklingen des Gebäudes mit der Natur angestrebt werden; wie kann man das besser, als durch möglichst viele freie Endigungen?« Folgen wir weiter ins Atelier und nehmen die Reifsbretter mit den Fassaden zur Hand. »Dieser Giebel ist vom Pellerhaus in Nürnberg, das Motiv des Einganges ist einem alten Festungstor von Würzburg entnommen, das Original dieses Türmchens steht in Rothenburg,« erklärt der Architekt weiter — »alles Architekturen ersten Ranges!« — u. s. w. Das Werkchen enthält manches Seltsame, aber auch viel Originelles und gut Gedachtes, und es empfiehlt sich, dafs man es liest neben anderen »Dokumenten deutscher Kunst« mit ihren tiefsinnigen Sprüchen.

107) *P. Geymüller* macht in seinem grofsen Werke über Toskana darauf aufmerksam, dafs hier zum ersten Male die sog. »Balustern in ausgedehnterem Mafse zur Anwendung gekommen seien, indem man sich in der Zeit vor *Giuliano da Sangallo* stets der Säulchen bedient habe.

Digitized by Google

Holzpodium emporführt. Aus der Zeit des Aufenthaltes des Königs ſtammt auch die Ueberdeckung des Binnenhofes mit einem Glaseiſendach.

Ohne beſonderen architektoniſchen Wert und Reiz iſt die benachbarte *Villa Caſtello*, dafür aber mit um ſo ſchönerem Park. In dieſer und der vorgenannten Villa befinden ſich je ein prächtiger Brunnen aus weißem Marmor von *Tribolo* und Bronzefiguren von *Giovanni da Bologna*. Derjenige in Petraja zeigt als Hauptfigur das ſchöne nackte Mädchen, das ſich die Haare ausringt, während in Caſtello noch eine Grotte bemerkenswert iſt, die über einer marmornen mit Fiſchen geſchmückten Brunnenſchale allerhand Tiergeſtalten aus Bronze zeigt[108]).

Anzuführen wäre auch noch die *Villa Poggio Imperiale* vor *Porta Romana* bei Florenz, die ihre jetzige Faſſung im weſentlichen von der Gemahlin *Coſimo II.*, *Magdalena von Oeſterreich*, erhielt. Das Aeußere iſt auch hier einfach, das Innere zur Zeit nicht zugänglich, wegen eines darin befindlichen Mädchenpenſionats.

Am weſtlichen Abhang eines Hügels auf Bellosguardo bei Florenz liegt die von *Baccio d'Agnolo* 1502 erbaute *Villa Borgherini*, im Grundriſſe ein Rechteck von 36 × 27 m bildend, mit einem Binnenhof, der an zwei Seiten von 4,50 m tiefen gewölbten Säulenhallen umgeben iſt, um den ſich die Zimmer reihen, die alle mit Spiegelgewölben und einſchneidenden Stichkappen überwölbt ſind.

Zu erwähnen ſind weiter die *Villa Salviati* bei Florenz, durch Um- und Anbauten gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts aus einer kaſtellartigen Anlage entſtanden. Im Grundplane hat dieſe einen vorgelegten Säulenhof, der an zwei Seiten von Mauern, an den zwei anderen von Gebäuden umſchloſſen iſt[109]).

Etwa 8 km von Florenz entfernt liegt die 1534 von den *Dini* umgebaute *Villa dei Collazzi*, die nach einer Zeichnung *Michelangelo's*, aber nur zu zwei Drittel ausgebaut wurde. Sie bildet ein Rechteck von 55 m Länge und 37 m Breite mit vorgezogenen Seitenflügeln, zwiſchen welchen eine ſiebenbogige Säulenhalle, eine große Terraſſe mit zweiläufiger Aufgangstreppe angelegt iſt. Der zweigeſchoſſige Bau iſt ſchlicht und ſtreng in ſeiner Architektur, mit einfachen Fenſtern, Quaderarmierungen an den Ecken, verputzten Mauerflächen, Sparrengeſimſen und rotem Ziegeldach ausgeführt, wie bei allen vorgenannten Villen.

Eine anmutige Wirkung, hervorgerufen durch die offene, durch zwei Stockwerke gehende Säulenhalle, iſt dem Baue nicht abzuſprechen, der als vollendeter Typus der Florentiner Villen im XVI. Jahrhundert wohl angeſehen werden kann[110]).

131. Villen der Hoch- und Spätrenaiſſance, ſowie ihre Gärten.

Bei den Villen der Hoch- und Spätrenaiſſance und ihren Gärten tritt das echt maleriſche Motiv einfacher Gebäudemaſſen innerhalb reicher Garten- und Parkanlagen auf bevorzugtem Gelände in fruchtbarer Gegend, ſtarre Mauerkörper, in Gegenſatz zu den beweglichen und ſich ſtets verändernden Umriſſen mächtiger Baumpartien gebracht, etwas zurück, wobei die Architektur gefälligere, reichere Formen annimmt, denen auch die Gartenanlagen folgen müſſen.

Die erſte Anregung zur künſtleriſchen Geſtaltung der Gärten mag wohl *Bramante* mit dem großen vatikaniſchen Hofe gegeben haben, deſſen verſchiedene Höhenlage durch die Doppeltreppe mit Grotten ausgeglichen worden war. Die Anlage der Gärten in architektoniſchen Linien, die mit dem Gebäude in Harmonie ſtehen

[108]) Für die drei königlichen Villen *Poggio a Cajano*, *Petraja* und *Caſtello* ſind unentgeltlich *Permeſſe* bei der *Amministrazione* im *Palazzo Pitti* zu Florenz zu erheben. Der Beſuch iſt lohnend und intereſſant und ohne großen Zeitaufwand auszuführen. Kein junger Architekt ſollte den Beſuch derſelben verſäumen.

[109]) Vergl.: Geymüller, v., a. a. O., Villen in Toskana, S. 5.

[110]) Eine gute Veröffentlichung derſelben ſiehe in: Bellotti, G. *Villa dei Collazzi a Ghegoli.* Florenz 1853.

Digitized by Google

mufste, ward zum oberften Gefetz, und fie blieb ein Zweig der Baukunft und Sache der Architekten. Ein gegen Wind und Wetter gefchützter, von Terraffen eingefafster, tiefliegender, mit Statuen, Vafen und Fontänen gefchmückter Prunkgarten, der im nächften Zufammenhang mit dem Baue ftehen mufste, mit Baluftraden eingefafst und durch Rampentreppen verbunden, die an fich einer reichften architektonifchen Ausbildung fähig waren, umgeben von bedeutender immergrüner Vegetation (Laub- und Nadelhölzern), verbunden mit der Ausficht auf Bergfernen, Dörfer, Städte, Meeresküften, Täler oder Niederungen im Gelände in ftilvoller Weife einbezogen, belebt durch ein ftets in gerader Linie durchfliefsendes, zu Baffins fich erweiterndes und zu Kaskaden aufgefpeichertes Gewäffer — find die unweigerlichen Beftandteile des italienifchen Gartens, der nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künftlich nachahmen will, wie dies z. B. der »englifche« verfucht, »der vielmehr die Natur den Gefetzen der Kunft dienftbar machen will«.

132. *Villa d'Efte* bei Tivoli.

Ein reichftes Beifpiel diefer Art gibt wohl die *Villa d'Efte* bei Tivoli, deren ewig fchöne Anlagen fchon 1549 von *Pirro Ligorio*, welcher auch für *Pius IV.* die *Villa Pia* in den vatikanifchen Gärten (1560) errichtete, ausgeführt wurden, der eine kleinere Anlage aus der gleichen Zeit in dem fchönen Garten des *Palazzo Colonna* in Rom an die Seite geftellt werden könnte.

Der Villengarten *d'Efte* umfafst ein Gelände von 37 062 qm bei 213 m Länge und 174 m Breite und zerfällt in einen unteren, der die drei Teiche in fich aufnimmt, und in einen oberen, der fich als mächtiges Terraffenwerk entwickelt und auf deffen oberftem Abfatze fich die palaftartige Villa mit ihren Vor- und Nebenbauten, mit ihrem einfachen inneren Pfeilerhof erhebt. Nur die Südfeite derfelben, dem Garten zugekehrt, ift reich und intereffant entwickelt.

Ein getreues Bild der ganzen Anlage ift in der unten genannten Zeitfchrift[111]) wiedergegeben, wonach in Fig. 183 die Hauptanficht dargeftellt ift.

133. *Villa Pia.*

Ein päpftliches Gartenhaus mit Vorpavillon bildet die von *Paul IV.* angefangene und von *Pius IV.* nach dem Entwurfe des *Pirro Ligorio* (1560) vollendete *Villa Pia* in den vatikanifchen Gärten. Auf doppelt abgeftuftem Gelände fich erhebend, zeigt fie in der Hauptachfe eine Loggia mit Waffertunft darunter; rechts und links derfelben führen zwei gefchwungene Rampentreppen nach zwei gewölbten Eingängen, welche auf einen ovalen Platz münden, an deffen Langfeite das eigentliche Kafino mit Veftibül, einem oblongen Saale und zwei Nebenräumen mit dem angebauten Treppenhaus ftehen. Die Räume im Obergefchofs find weniger bedeutend und entfprechen im Plane denjenigen des Erdgefchoffes. Der eine Nebenraum, im Lichten $3{,}60 \times 6{,}80$ m meffend, ift als Loggia über Dach geführt mit zwei und drei Bogenftellungen an den Schmal- und Langfeiten.

Die Waffertunft unter der vorderen Loggia ift mit Satyrenkaryatiden gefchmückt, das Dach als flache Tonne gebildet, in welche zwei breite Giebel einfchneiden. Die gewölbten Zugänge find kleinen Tempeln nachgebildet; die Faffade des zweigefchoffigen Kafino ift wie diejenige der anderen Zierbauten überreich mit Stukkaturen bedeckt. Die Räume im Inneren find gleichfalls auf das reichfte ftukkiert und bemalt, wie dies die Schnitte und Details im unten angeführten Werke[112]) geben.

134. *Villa Monte Imperiale* bei Pefaro

Die für den Herzog *Francesco Maria della Rovere von Urbino* von *Girolamo*

[111]) Allg. Bauz. 1867, S. 2 u. Taf. 2, 3 u. 4. (Aufgenommen und gezeichnet von *Adolf Gnauth* und bis ins Kleinfte befchrieben von E. Paulus in Stuttgart.)

[112]) Simil, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 183.

Villa d'Este bei Tivoli [112]).

Digitized by Google

Genga (1528 oder 1530) entworfene, aber nie vollendete *Villa Monte Imperiale* in Pefaro wirkt auch im ruinenhaften Zuftande noch mächtig. Das Gebäude folgt in drei Abftufungen dem natürlichen Gelände und zeigt unten ein bedeutendes Hallengefchofs und darüber eine gefchloffene Pilafterfaffade[114]). *Eleonore Gonzaga* liefs es nach der vorhandenen Infchrift für ihren Gemahl *Francesco Maria »a bellis redeunti animi ejus caufa«* errichten. Vor diefem hatte früher *Alefjandro Sforza* fich ein Landhaus erbaut, zu dem Kaifer *Friedrich III.* (1469) den Grundftein legte. Die oberen Räume find unter den *Rovere* mit Stukkaturen, Majolikafliefen und Fresken von *Camillo*

Fig. 184.

Grofser Saal in der *Villa Albani* bei Pefaro.

Mantovano, den Brüdern *Doffi*, *Angelo Bronzino* und *Raffaelino del Colle* gefchmückt. Einzelne Gelaffe find in der Art des *Giovanni da Udine* bemalt; von dem grofsen Saale, der mit Landfchaften und Putten gefchmückt ift, gibt Fig. 184 ein Bild.

Das Aeufsere der jetzt dem *Principe Albani* gehörigen *Villa Imperiale* fteht in feinen einfachen Formen anmutig in der Landfchaft (Fig. 185). Gerade die ruhigen Maffen, die grofsen und intereffanten Umrifslinien find es, die den Bau wirklich malerifch in der Natur, in der ihn umgebenden Landfchaft erfcheinen laffen und dasjenige zeigen, was ich unter »malerifcher Architektur« verftanden wiffen wollte, gegenüber der falfchen Auffaffung vieler heutiger Architekten, die vergeffen haben, dafs man nur durch Gegenfatze eine folche Wirkung erzielen kann.

[113]) Fakf.-Repr. nach der in Fufsnote 111 bezeichneten Aufnahme.

[114]) In *Burckhardt*'s »Gefchichte der Renaiffance in Italien« (Stuttgart 1878. S. 230—231) findet fich eine Abbildung der Villa nach einer Zeichnung aus dem Archiv des *Municipio* in Pefaro mitgeteilt von *Herdtle*.

Digitized by Google

135. *Villa Lante* bei Bagnaja.

Die erſten Anlagen zur *Villa Lante* in Bagnaja wurden von Kardinal *Rafaello Sanſoni Riario* 1477 gemacht. *Nicolo Ridolfi* aus Florenz, fünfter Kardinalbiſchof von Viterbo, ließs einen Teil der Gebäude errichten; ſein Nachfolger, Biſchof *Gualteri*, gab aber Haus und Garten in Miete. *Giovanni Francesco Gambara*, ſechſter Kardinalbiſchof, vollendete gegen 1564 den lieblichen Aufenthaltsort und ließs die Gebäude mit Malereien, meiſt von der Hand *Antonio Tempeſta*'s, ſchmücken. Kardinal *Aleſſandro Damasceno Peretti* oder *Montalto*, der Neffe *Sixtus' V.*, machte ſich 1588 zum Eigentümer. Er baute das zweite Kaſino und ließs mit

Fig. 185.

Villa Albani bei Peſaro.

großem Aufwande die Waſſerleitungen und Gartenanlagen ausführen. Papſt *Alexander VII.* gab die Beſitzung an den Herzog von *Bommarzo* aus der Familie *Lante*, welcher ſie bis zum heutigen Tage gehört und welche ihren Sommeraufenthalt jeweilig dort nimmt.

Ohne genügende Sicherheit wird angenommen, daſs *Vignola* der Meiſter dieſer lieblichen Schöpfung ſei, wohl aus dem Grunde, weil er das nicht fehr weit entfernt davon gelegene *Caprarola* erbaute. Die Annahme, welche *Percier* und *Fontaine* vertreten, nach der die Villa das Werk mehrerer geſchickter Architekten ſei, die zu verſchiedenen Zeiten an der Vollendung arbeiteten, dürfte die richtigere ſein[115].

Man betritt die Anlagen der *Villa Lante* durch einen hohen, ſäulengeſchmückten Torbogen und zunächſt den in tauſendfältiger Farbenpracht einer üppigen ſüdlichen Flora ſchimmernden Blumengarten, der in regelmäſsige, von Buchs eingefaſste Felder,

[115] Vergl. die nicht in allen Teilen richtige Publikation: *Choix des plus célèbres maiſons de plaiſance de Rome et de ſes environs* (Paris 1809) und Fig. 186, welche nach einer photographiſchen Aufnahme die Geſamtanlage der Villa gibt.

Digitized by Google

durch fein bekieſte Wege getrennt, architektoniſch eingeteilt iſt. Die Mitte dieſes Gartens, in der Längsachſe der Anlage, ziert eine reiche und originell aufgebaute Fontäne inmitten eines groſsen, quadratiſchen, von Baluſtraden eingefaſsten Baſſins (Fig. 186). Vier kleine, einander diametral gegenüberliegende Brücken führen über letzteres zu einem zweiten Rundbaſſin, aus deſſen Mitte ſich ein achteckiger Unterbau erhebt, auf dem eine überlebensgroſse Figurengruppe ſteht. Vier ſchlanke, nackte Jünglinge, zwiſchen denen zwei Löwenpaare ſitzen, halten das Wappen der *Montalto*, fünf Berge mit dem goldenen Sterne darüber (Fig. 187). Ungezwungen,

Fig. 186.

Villa Lante bei Bagnaja.

lebendig, ſchön in der Umriſslinie und den Ausladungen treten dieſe Geſtalten in eigener Weiſe zuſammen und halten mit einer Hand die Platte mit den Wappenemblemen; in der anderen tragen ſie ein Büſchel Früchte oder Blumen; das Waſſer ſpringt zwiſchen den Geſtalten vom Boden aus in vollem Strahl gegen die untere Fläche der Platte und aus den Spitzen des Sternes in feinen Strahlen über die Gruppe herab; die Löwen ſpeien Waſſer in das Rundbaſſin, in gleicher Weiſe die Köpfe am Fuſsgeſtelle.

In dem durch die Brücken in vier Abteilungen geteilten groſsen quadratiſchen Baſſin befinden ſich auf dem Waſſerſpiegel vier reizend gearbeitete Marmorſchiffchen mit rudernden Genien, die Schiffchen ſelbſt mit Blumen, meiſt blühenden Oleandern, reich beladen. Die Poſtamente der Baluſtrade tragen Vaſen, Pinienzapfen, Obelisken u. ſ. w., der zugehörige Kleinfigurenſchmuck iſt leider der Zeit erlegen.

Digitized by Google

Fig. 187.

Von der *Villa Lante* bei Bagnaja.

Digitized by Google

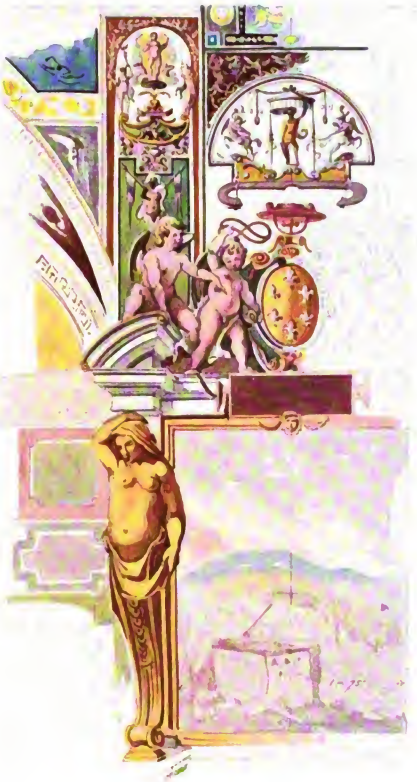
Gruppe und Unterſatz haben durch das Waſſer einen tief bronzebraunen Ton angenommen, während die übrigen Architekturteile der Hauptfache nach weiſsgelb geblieben und ſtellenweiſe mit Moos überzogen ſind; hierzu tritt der reiche farbige Blumenſchmuck, treten die ſpiegelnden Waſſerflächen, die Silberſtrahlen der ſpringenden Waſſer — was zuſammen einen entzückenden Anblick gewährt.

Den Zugang vom Blumengarten zur erſten Parkterraſſe vermitteln zwei breite Steintreppen, welche längs der Tiefſeite der beiden in der Architektur ganz gleich gehaltenen Wohnungspavillons (*Caſini*) liegen und zwei ſchmale, mit Buchswänden umſäumte Wege, welche die grüne Raſenfläche der zwiſchen den Treppen liegenden Böſchung im Zickzack durchſchneiden. Die *Caſini* zeigen zu ebener Erde nach dem Garten zu offene, dreibogige, gewölbte, reich und ſchön ausgemalte Hallen, wovon die nebenſtehende Tafel ein Beiſpiel gibt, während das Stockwerk darüber durch eine Doppelpilaſterſtellung und Blendbogen mit Rechteckfenſtern, die ſegmentförmige und dreieckige Verdachungen tragen, belebt iſt; der Fries des Hauptgeſimſes hat kleine liegende Rechteckfenſter; das Dach erhebt ſich zeltartig und iſt durch ein geſchloſſenes Belvedere gekrönt. Die Profilierungen der Architekturteile ſind etwas flach und ungenau ausgeführt, die Faſſaden ganz aus einem grauen Tuffſteine hergeſtellt.

Intereſſant und ſchön erhalten ſind die hohen, luftigen Innenräume des Hauptgeſchoſſes; Stukkdecken mit reichen Malereien, hohe reliefierte und gemalte Friefe, ſchmucke Wanddekorationen wechſeln in der mannigfaltigſten Weiſe untereinander ab. Im Schatten mächtiger Platanen erheben ſich dann von der erſten Terraſſe raſch anſteigend die Waſſerkünſte, welche ſich von einem Nymphäum aus, dem höchſten Punkte des Parkes, entwickeln. Zwiſchen zwei offenen Hallenbauten (Fig. 188) iſt eine Halbrundniſche aus Felſen gebildet, reich mit Schlinggewächſen und Sträuchern bewachſen, von der aus das Waſſer, von überhängenden Baumäſten beſchattet, in ein gröfseres Sammelbecken fällt. Von dieſem aus wird eine von Buchswänden und Sitzbänken eingefafste Schalenfontäne, welche ihren Strahl hoch in die Wipfel der Bäume wirft, geſpeiſt. Von letzterer läuft das Waſſer in gerader Linie in einen mit ſich wiederholender, ſchneckenartig gewundener Einfaſſung gezierten Kanal, der in Geſtalt eines Riefenkrebſes (*Gámbero*) mit einer Flachſchale zwiſchen feinen Scheren endigt und ſein Waſſer an die grofse, mit liegenden Flufsgöttern gezierte halbrunde Fontäne abgibt (Fig. 189). Von dieſer wird eine ſtill flieſsende, 23 Schritte lange Vogeltränke geſpeiſt, die, flach und muldenartig gebildet, zwiſchen zwei Reihen prächtiger alter Platanen ſtehend, wiederum einer tiefer gelegenen grofsen Rundfontäne mit reizenden Waſſerkünſten ihr Waſſer abgibt. Treppenanlagen zwiſchen den Waſſerfängen verbinden das höher gelegene Gelände mit dem tieferen.

Dieſe Stelle iſt das prächtigſte Plätzchen des ganzen Parkes: gegen die Anhöhe die dichtbelaubten, majeſtätiſchen Bäume mit den weit herabhängenden, im Sonnenlicht ſmaragdgrün durchſchimmernden Zweigen, und zwiſchen dieſen nur kleine Felder tiefblauer Luft, darunter die durch glänzende Sonnenſtrahlen magiſch beleuchteten Waſſerwerke; gegen die Ebene der Blick auf den Blumengarten mit ſeiner prächtigen Figurenfontäne, durch das Portal auf die maleriſchen, weiſsgrauen Häuſer des Städtchens mit den flachen braunen Ziegeldächern und darüber hinweg nach der rötlichen Campagna mit *Monte fiascone* und dahinter der *Monte Argentario* mit ſeinen wundervollen Umriſslinien. Die mit ſo vielem Geſchmack und Verſtändnis ausgeführten Anlagen ſind von ausgedehntem Waldgebiete umgeben, das von ſchönen

Digitized by Google



Nach einer Aufnahme des Verf.

Von den Hallen der CASINI im Blumengarten der VILLA LANTE bei Bagnajo.

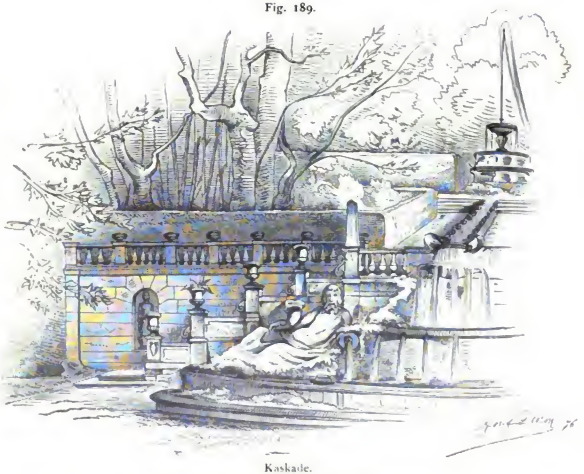
Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 188.

Kasino.

Fig. 189.



Kaskade.

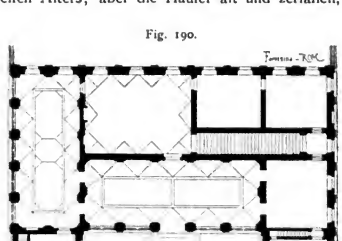
Vom Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.

Digitized by Google

Spazierwegen durchſchnitten und durch Ruheſitze, Schwanenteiche, Badebaſſins angenehm belebt iſt. Der Hauptbeſtand der Waldanlagen ſind immergrüne Eichen; gegen die Einfriedigungen nach der Bergſeite ſtehen Zypreſſen, die mit zu den ſchönſten Italiens gehören [116]).

Nicht leicht wird ein lehrreicheres Beiſpiel einer italieniſchen Villen- und Gartenanlage auf verhältnismäſsig engem Raume gefunden werden als das hier in den Ciminer Bergen. Was uns Nordländer beſonders anmutet, das iſt der Waldes- und Blumenzauber mit den ſpringenden Gewäſſern, der uns hier umfängt, der aber von den Erbauern wohl kaum empfunden worden ſein dürfte. Vor 400 Jahren ſahen die Dinge anders aus: junge Bäume, neue Häuſer, alles wohl gepflegt — jetzt die Vegetation in der höchſten Blüte reifen Alters, aber die Häuſer alt und zerfallen, die künſtlichen Anlagen und die Kunſtwerke im Niedergang, wie mit der Zeit alles, was Menſchenhände ſchaffen!

Fig. 190.



Villa Farneſina zu Rom.

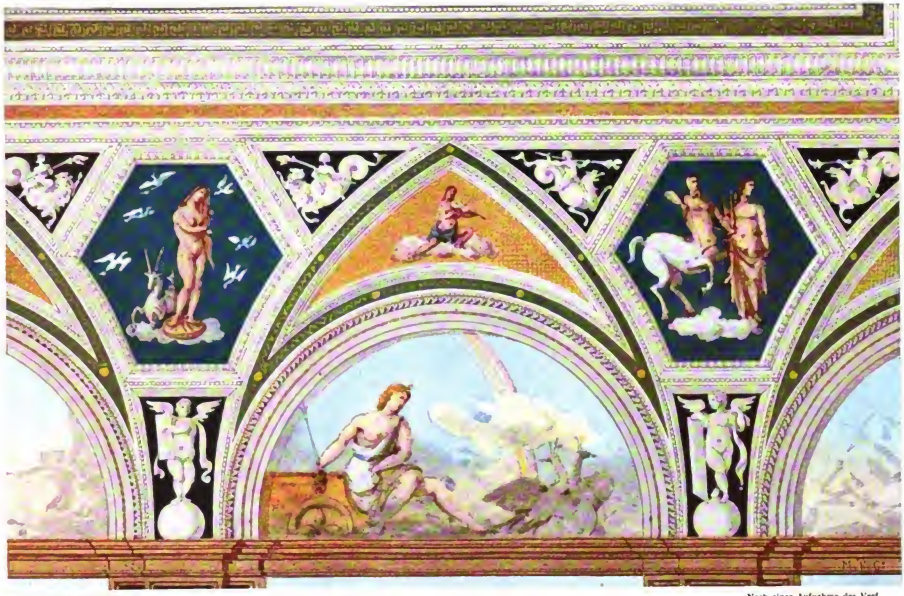
Wenn wir heute nur im Genuſs alles von der Natur Gebotenen aufgehen, die Kunſtwerke totſchweigen und das Zuſammenwirken von beiden in ihrem einſtigen Zuſtand im Geiſte nicht wieder aufleben laſſen können, ſo verkennen wir die Abſichten der Künſtler von damals und üben unrichtige Kritik aus, und wenn geſagt wird: »Die Zypreſſen der *Villa d'Eſte* bilden unſtreitig architektoniſche Motive, mit ihnen fiele gar manches«; ſo wird vergeſſen, daſs dem urſprünglich nicht ſo war und daſs die Anlagen vor der Kritik der Zeitgenoſſen dennoch ſtandgehalten haben.

136. *Villa Farneſina* in Rom.

In der *Villa Farneſina* begegnen wir einer einfachſten Anlage der Hauptfache nach mit Hallen im Erdgeſchoſs und Sälen im Obergeſchoſs. Eine fünfbogige Pfeilerhalle ſpannt ſich zwiſchen zwei ſtark vortretende Riſalite (Fig. 190), die ein normales und ein Halbgeſchoſs enthalten, während die Hallen die Höhe beider umfaſſen. Die Faſſadenflächen ſind durch Pilaſter gegliedert; der Bau iſt durch ein hohes Hauptgeſimſe, beſtehend aus Architrav, Fries und Konſolengeſimſe, abgeſchloſſen, der Flügel nach dem Tiber zu durch ein Belvedere über Dach belebt. Das ſonſt einfache Aeuſsere war auf Bemalung berechnet. Der Fries iſt von kleinen viereckigen Fenſtern durchbrochen, zwiſchen welchen Putti und Kandelaber ſchwere Feſtons tragen. Die Faſſade zeichnet ſich durch Eleganz und Grazie aus. »*Non murato ma veramente nato*,« ſagt *Vaſari* über das reizende Bauwerk, das in ſeinem Inneren die prächtigſten Dekorationen der ganzen Renaiſſance birgt: Malereien des *Raffael*, des *Giulio Romano*, des *Sodoma* u. ſ. w., verſchiedenes davon durch *Carlo Maratta* reſtauriert. Beſonders ſchön ſind die Hallendecken mit den Lünetten (ſiehe die nebenſtehende Tafel). Die Villa wurde im Auftrag des *Agoſtino Chigi*

[116]) Vergl. den Aufſatz des Verf in: Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. XI (1876), S. 292: Die Villa Lante bei Bagnaja und das Kloſter *Maria della Quercia*.

Digitized by Google



Nach einer Aufnahme des Verf.

Von der Hallendecke in der VILLA FARNESINA zu Rom.

Digitized by Google

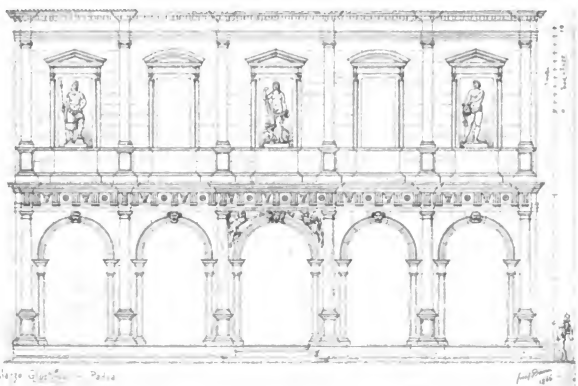
Digitized by Google

von *Baldaſſare Peruzzi* 1509 gebaut. Hier empfing *Chigi* den Papſt *Leo X.*, verſchiedene Kardinäle und die berühmteſten Männer ſeiner Zeit [117]).

137. *Villa Madama* bei Rom.

Die unvollendet gebliebene *Villa Madama* bei Rom wurde nach den Entwürfen *Raffael*'s von *Giulio Romano* im Auftrage des Kardinals *Giulio de' Medici*, des ſpäteren Papſtes *Clemens VII.*, erbaut. Die Stukkverzierungen und Fresken wurden nach 1520 von *Giulio Romano* und *Giovanni da Udine* hergeſtellt. So etwa ſtellt ſich die Baugeſchichte nach *Vaſari* [118]), der noch hinzuzufügen wäre: Nach *Leo X.* Tod (1521) blieb der Bau unvollendet liegen; Kardinal *Pompeo* liefs die Villa anzünden, und die im Mai 1527 eingeäſcherte *Villa Madama* begann *Antonio da*

Fig. 191.



Gartenhalle des *Palazzo Giuſtiniani* zu Padua.

Sangallo nach verändertem Entwurfe wieder herzuſtellen; ſie blieb jedoch unvollendet. Vor 1530, als der Papſt wieder freie Hand hatte, iſt der Bau ſchwerlich begonnen worden. Papſt *Clemens* ſtarb 1534.

Jahn hat den Plan des *Antonio da Sangallo* unter den architektoniſchen Handzeichnungen zuerſt wieder erkannt und darüber in den unten genannten Jahrbüchern [119]) berichtet. *Redtenbacher* hat in der unten näher bezeichneten Zeitſchrift [120]) zuſammenfaſſend darüber berichtet und die beiden Pläne, denjenigen des *Raffael* und den des *Antonio da Sangallo*, nebeneinander geſtellt und kommt zu der Schlufsfolgerung, »dafs es ſchwer ſei, eine Entſcheidung darüber zu treffen, welcher von beiden Plänen

[117]) Siehe den Geſamtplan in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 238 u. Pl. 100—102.

[118]) Siehe: VASARI, G. Leben der ausgezeichnetſten Maler, Bildhauer und Baumeiſter etc. Deutſch von L. SCHORN u. E. FÖRSTER. Bd. III, Abt. 1. Stuttgart u. Tübingen 1843. S. 179 ff.

[119]) Jahrbücher der Kunſtwiſſenſchaft. Bd. II, S. 143.

[120]) Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. XI (1876), S. 33—40

Digitized by Google

der fchönere fei. Beide haben ihre Vorzüge. *Raffael*'s Plan ift ein genialer Wurf, klar und einfach difponiert. Was *Antonio da Sangallo* zum beftehenden Bauftück auf Grund des Raffaelifchen Planes hinzukomponierte oder an demfelben abänderte, läfst uns einen praktifch erfahrenen Architekten von Rang erkennen, der alle Anerkennung verdient.« Wir verweifen auf diefe genannten beiden Grundpläne mit dem Ausdruck des Bedauerns über den Niedergang diefer wunderbaren Schöpfung![121])

138. Andere Villenbauten.

Im Hofe, bezw. im Garten des *Palazzo Giuftiniani* in Padua ftehen im rechten Winkel aufeinanderftofsend ein Kafino und eine Gartenhalle, die wir in Fig. 191 u. 192 nach eigenen Aufnahmen wiedergeben — Bauten, die einft von *Falconetto* für *Luigi Cornaro* (1523) errichtet worden find, durchaus vornehm und edel in der Gefamterfcheinung und in den Einzelformen. Von den fünf Fenftern des Obergefchoffes find gegenwärtig drei vermauert und mit Gipsfiguren ausgeftellt.

Sehr hübfch ift die Architektur des Kafino entwickelt mit dem Oktogonfälchen in der Mitte, umgeben von vier Gelaffen, dem Treppenhaus und Verbindungsgängen nach drei Fenftern und dem Haupteingang. Luftig und gut in den Verhältniffen find die dreibogige Loggia im Obergefchofs und die Bogenftellungen, welche den Abfchluls zwifchen Hof und Garten bilden. Das Innere ift mit kaffettierten Gewölbchen und Grotteskmalereien geziert, die zur Zeit unferer Aufnahme noch auf das befte erhalten waren, gegenwärtig aber, wo die Räume in Miete gegeben find, notleiden. Durch die Bogenhallen der Strafsenfaffaden führt ein fchmaler Gang nach dem Hofe, in dem man folche Werke der Renaiffance nicht vermutet[122]), die leider dem Verfall entgegengehen.

Die eigenartigen Bauten des Papftes *Julius* vor *Porta del Popolo* zu Rom wurden zu Beginn des XVI. Jahrhunderts auf Anordnung des Kardinals *Antonio Fabbiani di Monte* von *Jacopo Sanfovino* und *Baldaffare Peruzzi* begonnen. Der Kardinal ftarb 1523; *Peruzzi* überlebte ihn kaum 3 Jahre, und fo wurden die Arbeiten unterbrochen. Der Neffe des Kardinals wurde 1550 als *Julius III.* zum Papfte gewählt, nahm die Arbeiten wieder auf, fragte vorher *Vafari*, dann *Michelangelo* um ihre Meinung und nahm fchliefslich *Vignola* zu feinem Architekten. Als er nach 5jähriger Regierung ftarb, zerfielen die verlaffenen Bauten, deren Kunftgegenftände weggenommen und zerftreut wurden. Unter *Pius IV.* hörten diefe Mifsbräuche auf, indem er diefe Bauten zum Aufenthaltsorte für Kardinäle, Gefandte und Fürften beftimmte, ehe fie die Stadt betraten. Nach ihm unterhielt *Paul V.* die Anlagen. Sie gerieten wieder in Verfall, als die Kaiferlichen und die Spanier 1744 dort ein Spital einrichteten. *Clemens XIV.* liefs fie wieder ausbeffern, und *Pius VI.* führte die Reftaurationsarbeiten weiter fort. *Leo XII.* richtete, um die leer ftehenden Bauten nutzbar zu machen, darin eine Veterinärfchule ein, die aber von *Pius VIII.* aufgehoben wurde.

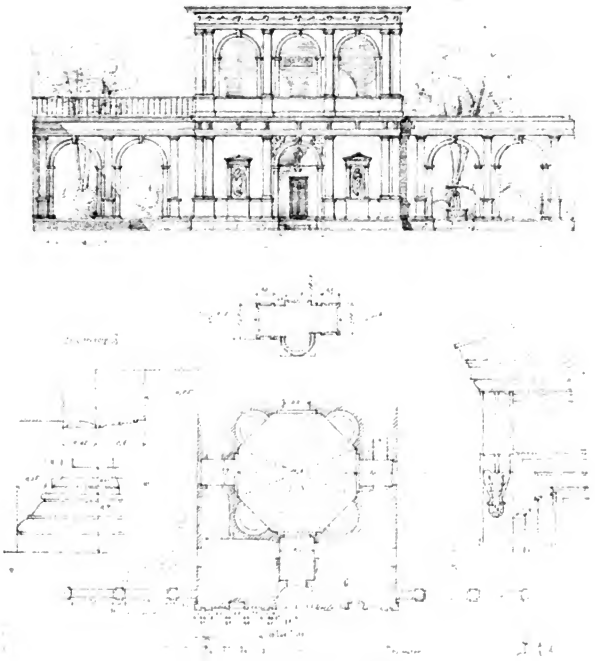
[121]) In Burckhardt's »Geschichte der Renaiffance in Italien« (Stuttgart 1878. S. 225) ift eine Berufung auf *Serlio* (Lib. III. Fol. 120, Fol. 121) gemacht und gefagt, »dafs diefe echte Faffade famt Grundrifs, dem ausgeführten Baue weit überlegen fei; unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nifche auf jeder Seite«. — Der Verweis auf Fol. 121 ift unrichtig und foll wohl 121 heifsen, und der Text enthält eine Flüchtigkeit, indem es wohl heifsen foll, dafs nur eine der beiden Schmalfeiten eine Nifche enthält. *Serlio* fagt aber felbft, dafs die zweite Nifche von ihm der Symmetrie wegen angegeben worden fei, dafs nur die eine Nifche zur Ausführung gekommen fei, da wo jene Schmalfeite gegen den Berg ftehe, dafs fie auf der anderen Seite unterblieben fei, wegen der Anlage von Zimmern (*. . . finifce in un monte, fi come anco da parte della loggia fegnata E, ma nell' altro capo della loggia notata F., non vi è stato cerchio e quefto fu per non diminuire alcuni appartamenti. ma io per accompagnarla ce l'ho poftо . . .*). Die übrigen Angaben über das Obergefchofs und die Nifchen an den Faffaden ftimmen mit denjenigen *Serlio*'s überein. Die beiden von *Redtenbacher* publizierten Pläne *Raffael*'s und *Antonio da Sangallo*'s find aber mit dem Plane *Serlio*'s keineswegs in Uebereinftimmung und find wohl *Serlio*'s eigene Erfindung.

[122]) Vergl. auch die Veröffentlichung der beiden Bauten in: Lasius, G. Die Baukunft in ihrer chronologifchen und konftruktiven Entwickelung. Darmftadt (ohne Datum). Taf. G u. VII.

Digitized by Google

Unter *Pius IX.* dienten, wie ich felbſt erlebt, die Bauten den päpſtlichen Dragonern als Kaſernements (1866), und als dieſe den Platz verlieſsen, war ein Schweizer

Fig. 192.



Kaſino des *Palazzo Giuſtiniani* zu Padua.

Unteroffizier zum Wächter des Ganzen beſtellt. Die italieniſche Regierung hat jetzt das *Muſeo etrusco* dort untergebracht und im Hofe den zweifelhaften etruskiſchen Holztempel mit Terrakottabekleidung errichten laſſen.

Digitized by Google

Die Anlage gibt zunächſt einen quadratiſchen Hof, früher Garten von 27½ m Breite, an den ſich einſeitig eine gewölbte, halbkreisförmig geführte Halle anſchließt, welcher in etwas kapriziöſer Weiſe ein Kaſino nach der Straſſe vorgelegt iſt und das im Erdgeſchoſs die bekannten zwei groſsen Säle mit ihren ſchön gemalten und ſtukkierten Decken enthält. Eine Rampentreppe im kreisrunden Raum führt zum Obergeſchoſs, das dem Erdgeſchoſs entſprechend eingeteilt iſt. Der halbrunden Halle gegenüber iſt ein Pavillon mit Nebengemächern angeordnet, zur alleinigen Benutzung für den Papſt. Vom Pavillon führen zwei viertelkreisförmige Freitreppen in einen tiefer liegenden Garten mit einem Nymphäum hinab, der durch einen ſchmalen, zweigeſchoſſigen Querbau nach einem weiteren, höher liegenden Ziergarten abgeſchloſſen iſt.

Alle Bauten und Gärten ſind auch hier ſymmetriſch zu einer gerade geführten Hauptachſe angeordnet, und das Ganze mag in den Zeiten ſeines Glanzes, nicht weit vom Tiber, in Verbindung mit der *Vigne* an der Ecke der *Via di Ponte Molle* und der kleinen Votivkirche *Sant' Andrea*, einen köſtlichen Ruheſitz abgegeben haben[123]).

Unter den Anlagen bei Rom ſind als Landvillen beſonders hervorzuheben: *Villa Aldobrandini* und *Villa Mondragone*, und als *Villa ſuburbana*: *Villa Borgheſe*, und *Villa Medici*.

Die *Villa Borgheſe* wurde 1605 von *Paul V.* nach den Entwürfen von *Giovanni Vaſanzio (Giovanni Fiamingo)* erbaut, die Gartenanlagen von *Domenico Savino di Monte Pulciano* angelegt und vom römiſchen Architekten *Girolamo Rainaldi* verſchönert, während die Waſſerkünſte von *Giovanni Fontana* ausgeführt wurden. Das groſse Kaſino hat nach der Hauptfront zwei vorgezogene Riſalite mit einer fünfbogigen, durch ein Stockwerk gehenden Pfeilerhalle, zu der eine Freitreppe auf zwei Seiten hinanführt. Die Wandflächen ſind mit Stukkornamenten reich verſehen; Figurenniſchen und Medaillons beleben dieſelben; zwei Belvedere erheben ſich über den Dachflächen und geben ſo dem Baue den Charakter des Heiteren und Eleganten. Das Innere birgt die koſtbare Antiken- und Gemäldeſammlung des Fürſten.

Die Garten- und Parkanlagen ſind hier nicht mehr gebunden; die axiale Anlage iſt verlaſſen; zerſtreut liegen die einzelnen Bauten zwiſchen hohen Baumpartien, die von ſchattigen Wegen durchzogen ſind und die an Tempelchen, Stibadien, Gehegen für Tiere, Seen, kleinen Inſeln und Idealbauwerken, Fontänen u. ſ. w. vorbeiführen. Ein Wohnpavillon für die Familie, ein mit antiken Fragmenten geſchmückter Abteil, eine Kapelle mit Nebenräumen, Volièren, ein langgeſtreckter Hippodrom, eine Faſanerie, Gärtnerwohnungen, Wieſenpläne mit Wild beleben die groſsartige Szenerie. Die engliſche Gartenkunſt begehrt hier Eintritt.

Die *Villa Medici*, auf beinahe ebenem Plane an der alten Stadtmauer Roms gelegen, wurde in der Mitte des XVI. Jahrhunderts nach den Zeichnungen des *Annibale Lippi* von *Giovanni Ricci da Monte Pulciano*, den *Julius III.* 1551 zum Kardinal gemacht hatte, erbaut. Bereichert mit Antiken und vergröſsert wurde der Bau durch den Kardinal *Ferdinando de Medici*, einen Sohn *Coſimo I.* Das Hauptgebäude iſt von rechteckiger Grundform mit nach dem Garten offenem Veſtibül, zwei kreisrunden Treppenhäuſern und anliegenden Wohnräumen, bei dreifchiffigem Eingang von der Straſse aus. Im rechten Winkel darauf ſtöſst die groſse Antikengalerie, einen Teil der Gartenanlagen umſchließend. Nach der Straſse zeigt das

[123]) Eine ziemlich erſchöpfende Veröffentlichung dieſer Villa iſt zu finden in: Letarouilly, a. a. O., S. 421—470 und Pl. 199—221 — ſowie: Percier & Fontaine, a. a. O., Pl. 46—49.

Digitized by Google

Gebäude zwei Hochgeſchoſſe, jedes mit einem Mezzanin, und hohe Aufbauten mit zwei Pavillons. Die Gartenfaſſade iſt auf das reichſte mit Reliefs geſchmückt, welche im Verein mit dem maleriſchen Aufbau dieſe Villa wohl zum reizvollſten Beiſpiele dieſer Gebäudegattung in der italieniſchen Renaiſſance machen (Fig. 193).

Die Villa *Mondragone* bei Frascati enthält neben dem groſsen Haupthofe zwei kleine Binnenhöfe, hat nach rückwärts das ſog. Theater bei den Gartenanlagen, nach vorn die ausgedehnte Terraſſe mit der von Drachen gehaltenen Schalenfontäne und der wundervollen Ausſicht auf die römiſche Campagna. Unter der Terraſſe ſind Küche und Dienſtgelaſſe angelegt. Ein Bild der Drachenfontäne gibt Fig. 194.

Fig. 193.

Villa Medici bei Rom.

Die *Villa Aldobrandini* bei Frascati wurde für den gleichnamigen Kardinal 1598 erbaut, das letzte Werk des *Giacomo della Porta*, das *Domenichino* vollendete. Sie iſt die groſsartig ſchönſte unter den regelmäſsigen Anlagen mit mächtigen Rampentreppen, Terraſſen, Waſſerfällen und Springbrunnen, halbrunden Niſchenbauten mit ſchattigen, kühl gelegenen Sälen und Nebengemächern.

Weiter wäre noch zu erwähnen die *Villa Pamphily-Doria* mit ihrem ſymmetriſch angelegten Kaſino mit vortretendem Mittelbau, gegen 1644 durch den Kardinal *Camillo Pamphily* nach den Zeichnungen *Aleſſandro Algardi*'s mit langgeſtrecktem Blumenparterre und Fontänen angelegt und ausgeführt. Eine ſehr geſchickte Benutzung des Geländes iſt hier hervorzuheben. Das Kaſino iſt drei Stockwerke hoch geführt.

Die nur noch in Ruinen erhaltene *Villa Sacchetti* hatte das imponierende Niſchenmotiv an der Faſſade und gehörte wohl einſt zu den glänzenderen architektoniſchen Schöpfungen [124]).

[124]) Percier & Fontaine geben (a. a. O.) einen Reſtaurationsplan des Baues.

Digitized by Google

Zu den bedeutenderen Villen der Spätzeit gehört die (1746) von Kardinal *Alefſandro Albani* mit Gartenanlagen von *Antonio Nolli*. Auf langgeſtrecktem, ſchmalem Plane erhebt ſich in der Mitte eine groſse Pfeilerhalle mit einem Stockwerk darüber und dahinterliegenden Gemächern, an welche ſich rechts und links einſtöckige Hallen mit geſchloſſenen Rückwänden anſchlieſsen; am Ende derſelben ſind kleinere Räume zur Aufnahme von Kunſtwerken angeordnet und bei dieſen die reizende Tempelvorhalle mit den bekannten antiken Karyatiden. Links von der Hauptachſe befindet ſich ein Billardhaus, in der groſsen Achſe ein Blumenparterre mit Fontänen, zu dem eine groſse Treppenanlage hinabführt, und am Schluſſe desſelben ein Kaffeehaus mit halbkreisförmiger, offener Säulenhalle (Exedra). Prachtvolle Baumpartien mit Laubgängen vervollſtändigen dieſes kunſtvolle Werk.

Fig. 194.

Drachenfontäne unter der Terraſſe der *Villa Mondragone* bei Frascati.

In dem mehrfach angezogenen Werke von *Percier & Fontaine*[123]) ſind noch zur Darſtellung gebracht: die *Villa Barberini* (gegen 1626 durch *Luigi Arrigucci* und *Domenico Caſtelli* erbaut); die 1570 von *Domenico Fontana* erbaute *Villa Negroni*, mit regelmäſsigen Gartenanlagen auf eine Mittelachſe komponiert mit groſsem dreieckigem Vorgarten; die *Villa Altieri*, die *Villa Bolognetti*, die *Villa Taverna*, die *Villa Muti*, die *Villa Colonna* und die *Farneſiana*. Die ſog. Farneſiſchen Gärten waren mit ihren pavillonartigen Volièren, unterirdiſchen Grotten, Rampentreppen und Sgraffitodekorationen der Mauern (1866—67) noch im beſten Stande. Die Gärten wurden von *Napoleon III.* (1861), dann von der italieniſchen Regierung 1870 zu Ausgrabungszwecken auf dem Palatin angekauft.

139 *Palazzo del Te* in Mantua.

Der bedeutendſte uns erhaltene Villenbau aus der goldenen Zeit der Renaiſſance iſt das groſse fürſtliche Lufthaus der *Gonzaga*, der *Palazzo del Te (Tajetto)* in Mantua, 1525—35 von *Giulio Romano* erbaut, mit Wandgemälden und Grottesken geſchmückt und von *Francesco Primaticcio* mit Reliefs und kunſtvollen Ornamenten im Inneren verſehen, wie ſie ſchöner und formvollendeter kaum wieder zu finden ſind. Der Bau bildet im Grundplan ein geſchloſſenes Quadrat von etwas über 200 m Seitenlänge; die ungleichmäſsig tiefen Gelaſſe umſchlieſsen einen weiten Hofraum (Fig. 195). Die äuſseren Faſſaden ſind in faſt zu ernſter Weiſe durch toskaniſche Pilaſter gegliedert; die Gartenfront iſt durch eine weite, dreibogige Halle, auf vierfach gekuppelten Säulen ruhend, in der Mitte geöffnet, an die Loggia der guten Zeit erinnernd. Als Putzbau ausgeführt, entbehrt das Detail einer feineren Durchbildung.

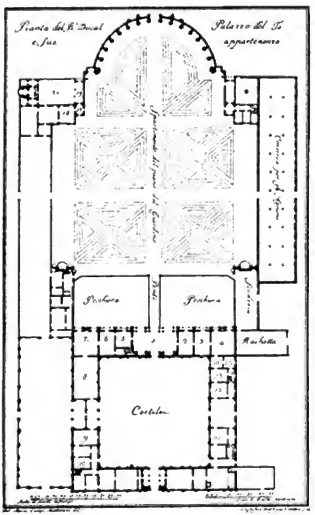
123) *Choix des plus celebres maiſons de plaiſance de Rome et de ſes environs.* 2. Aufl. Paris 1824.

Digitized by Google

140. Villen zu Genua.

Die von *Galeazzo Alessi* in und um Genua erbauten Villen (1512—72) gehören mit zum Besten, was an der ligurischen Küste geboten wird. Die Anlage der Villen und Gärten am Bergabhang bedingt auch hier deren Eigenart, wobei übrigens zwei Systeme nebeneinander laufen. Einmal liegt das Kasino, d. i. der eigentliche Villenbau, hart an der Zufahrtsstrafse, und es entwickeln sich dann die Anlagen nach der Bergeshöhe zu, oder das Kasino liegt hoch, am oberen Ende der Anlagen, und man steigt zu ihm durch letztere hinan.

Fig. 195.



Palazzo del Te zu Mantua [128]).

Als hervorragende Beispiele seien angeführt:

a) Die *Villa Paradiso* in *San Francesco d'Albaro*, um 1600 von *Vanone* erbaut, zeigt eine lang ansteigende Rampe vom Eingangsportal an der Strafse bis zum zweigeschossigen Kasino mit den üblichen Mezzaninen und mit Vestibülen nach zwei Seiten in der Mittelachse. Die Grundrifsform ist rechteckig und die Fassade in eine Mittelpartie mit zwei Risaliten zerlegt; im Obergeschofs ist einerseits eine durch die ganze Tiefe des Baues führende Loggia angeordnet, andererseits eine zweite, die nur seine halbe Tiefe einnimmt. Das Aeufsere zeigt reiche Detailformen und schliefst mit einem Konsolengesimse und einer Attika darüber ab.

b) Die von *Alessi* 1560 erbaute *Villa Scassi* zeigt die umgekehrte Anlage. Das Kasino von ähnlicher Grundform liegt zunächst der Zufahrtsstrafse, während, wie bei den römischen Villen, Rampen, Fontänen, Bassins, Terrassen mit Grotten, in einer Längsachse liegend, nach dem Berge ansteigend sich erheben. Die Dreiteiligkeit der Fassade bei ganz flachem Vorsprung ist auch hier gewahrt.

c) Eine interessante Anlage gibt die *Villa Sauli* mit einem an drei Seiten mit Säulenhallen umgebenen Vorhof vor dem Kasino, das durch eine dreibogige Loggia an der Eingangsfassade geöffnet ist.

d) Das Erstlingswerk des *Alessi* finden wir in der 1548 erbauten *Villa Cambiaso* in Albaro. Sie hat einen nahezu quadratischen Grundplan bei dreiteiliger Fassade, mit dreibogigem, offenem Vestibül zwischen den Eckrisaliten. Das Erdgeschofs ist durch Dreiviertelsäulen dorischer Ordnung gegliedert, das Obergeschofs durch korinthische Pilaster. Hochgeschofs mit Mezzaninen, Konsolengesimse und Attika

[128]) Fakf.-Repr. nach: *Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del Te.* Mantua 1783.

Digitized by Google

ſind die üblichen Beigaben, über welche die Genueſer Villen nicht hinauskommen. In modernem Sinne ſind ſie im Aufbau weniger maleriſch geſtaltet als die toskaniſchen und römiſchen. Auch hier führen Rampen zum hochgelegenen Kaſino hinan.

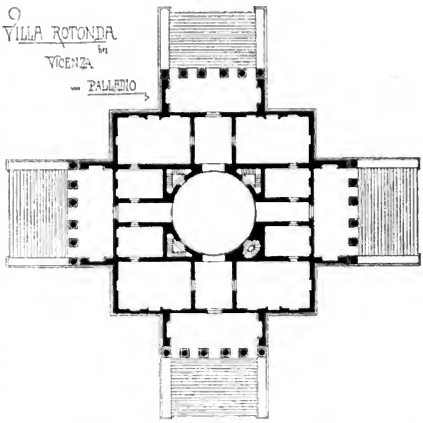
e) Von *Aleſſi* in der Zeit von 1560—72 rührt auch die *Villa Pallavicini delle Peſchiere* her. Das Kaſino mit vorgezogenen Seitenflügeln liegt hoch; Rampen und Grotten führen nach einem Tiefgarten hinab.

f) Auch die *Villa Franzone* in San Francesco d'Albaro, im XVII. Jahrhundert von *Borſotto* gebaut, hat das hochgelegene Kaſino nach der Meeresſeite und den Tiefgarten nach der Landſeite abgebaut[127]).

141. Villen des *Palladio*.

Palladio (1518 bis 1580) verkannte wohl bei ſeinen Villenbauten, die meiſt als groſse, regelmäſsige Landſitze, inmitten von Oekonomiebauten emporragend, zu nehmen ſind, die urſprüngliche Kunſtform der Villa, indem er nicht die Faſſade als Loggia öffnete, vielmehr dieſer ſtets eine Säulenhalle oder einen ganzen Tempelportikus mit Säulen, Gebälke und Giebel vorlegte. Seine berühmteſte Villa, *la Rotonda* genannt, iſt die für den Marcheſe *Capra* bei Vicenza erbaute, welche in der Mitte einen groſsen Rundſaal, umgeben von Seitengemächern hat, ſo dafs der Plan ein Quadrat ergibt, deſſen vier Seiten mit ſechsſäuligen Tempelfronten verſehen ſind, zu denen mächtige Freitreppen hinanführen (Fig. 196 bis 198). Der Bau iſt einſtöckig mit einem Mezzanin; die Form des Rundſaales kommt im Aeuſseren zum Ausdruck (Fig. 198); der Saal ſelbſt iſt durch Zenithlicht erhellt.

Fig. 196.



Zu nennen ſind hier weiter noch die Villen *Piſani* zu Bagnolo und zu Montagnana, die Villa *Violante Porto*, die *Villa Valmarana* mit ſechsſäuligen Tempelportiken in beiden Stockwerken, die oberſte mit einem mächtigen Giebel überſpannt, die *Villa Thiene*, *Pojana*, *Schio* u. a. m.[128]).

Im dritten Abſchnitt des unten genannten Werkes[129]) werden noch verſchiedene,

---

[127]) Eine gröſsere Anzahl der Genueſer Villen iſt veröffentlicht in: Reinhardt, R. Palaſt-Architektur in Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVIII. Jahrhundert. Genua. Berlin 1886 — und: Gauthier, P. *Les plus beaux édifices de la Ville de Gênes et de ſes environs*. Paris 1830.

[128]) Veröffentlicht in: Scamozzi, O. B. *Les bâtiments et les deſſins de Andrè Palladio*. Bd. 2. 2 Aufl. Vicenza 1786. — Weitere Villen ſind in Bd. 3 der gleichen Ausgabe zu finden.

[129]) Francheschi, D. de. *I quattro Libri dell' Architettura di Andrea Palladio*. Venedig 1570. S. 51.

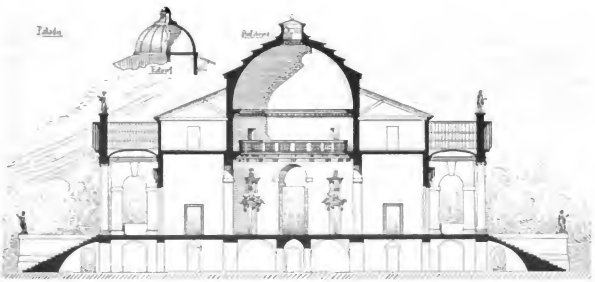
Digitized by Google

zum Teil ausgeführte, zum Teil angefangene und dann unvollendet gebliebene Villen oder aber nur Baupläne für folche mitgeteilt, die nie zur Ausführung gelangten. Dazu gehören u. a. die *Villa Foscari* an den Ufern der Brenta, die *Villa Antonini*

Fig. 197.

Schaubild.

Fig. 198.



Querfchnitt.

Villa rotonda bei Vicenza.

im Friaul, die *Villa Trifino*, die *Villa Sarego* und die *Villa Maſer* bei Trevifo. Auch ein anderes, unten angeführtes Werk[130]) bringt die letztgenannte, für *Daniele Barbaro*

[130]) Lovisa a Rialto. *L'architettura d'Andrea Palladio diviſe in quatro Libri.* Venedig 1721 (alſo etwas älter wie das vorher genannte Buch). — Bd. 2: *Dei diſegni delle caſe di Villa di alcuni Nobili Venetiani* (Kap. XIV, S. 113).

Digitized by Google

ausgeführte *Villa Maſera* (*Villa Maſèr*) bei Treviſo, die einſchliefslich aller Ornamente, Kapitelle, Feſtons, Statuen u. ſ. w. aus Backſteinen hergeſtellt iſt. Sie wurde in neuerer Zeit wieder in der unten angeführten Zeitſchrift[131]) von *Reinhart* beſchrieben und ein Bild derſelben beigegeben. Die Anſichten dieſer Villa in den drei Publikationen ſind nun ſo grundverſchieden, dafs man nicht weifs, was das kunſtliebende Publikum mit ſolchen Gaben anfangen ſoll. Dazu kommt noch, dafs *Auer* in ſeinem Aufſatz über *Palladio* in derſelben Zeitſchrift[132]) ſagt, das Aeufsere ſei durch Dilettantenhände verdorben worden, während in der gleichen Zeitſchrift[133]) *Janitſchek* anläfslich der Beſprechung der Fresken des *Paolo Veroneſe* in dieſer Villa ſagt, »die Wirkung des ſchönen Mittelbaues wird ſtark beeinträchtigt durch die Seitenflügel, deren Eckriſalite durch häfslich geſchwungene Voluten entſtellt werden. *Scamozzi* wird nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, da der Proſpekt dieſer Villa in der von *Palladio* ſelbſt beſorgten Ausgabe der ‚*Architettura*‘ in nichts von der Geſtalt abweicht, welche ſie noch heute beſitzt«. Dabei verweiſt *Janitſchek* auf Lib. II Cap. 14 (S. 51) der genannten Ausgabe, auf die ſich auch *Jean Roſſi* in ſeinem Texte zur *Villa Maſer* bezieht!

So viel iſt nun nach der Naturaufnahme in Fig. 199 ſicher, dafs *Reinhart* in ſeiner Abbildung etwas für die *Villa Maſèr* ausgibt, was allem gleicht, nur nicht dieſem Bauwerk, dafs aber auch *Janitſchek* nicht recht hat, wenn er ſagt, dafs die Ausführung mit dem ſtimme, was *Palladio* in der von ihm ſelbſt redigierten Ausgabe ſeines Buches von 1570 gibt. Die Mittelpartie deckt ſich im allgemeinen in der Ausführung mit dem im Plane enthaltenen bis auf die Giebelſtatuen und das ſchöne Figurenrelief im Tympanon. Erſtere ſind nicht vorhanden; dagegen findet ſich ſtatt der gezeichneten Wappenkartuſche mit Bandſchleifen ein Doppeladler mit nackten, liegenden und knieenden Figuren. Die Schlufsſteine der ſeitlichen Bogenhallen tragen Köpfe; im Plane ſind dagegen keine angegeben. Die Eckriſalite haben in den Quaderpfeilern viereckige Niſchen mit Statuen; der Plan zeigt dieſe ohne ſolche. Die Giebelaufbauten haben weder im Plane, noch in der Ausführung »häfslich geſchwungene Voluten«, dagegen übereinſtimmend geformte viertelkreisförmige Ueberführungen; dann iſt der Giebelunterbau der Riſalite in der Ausführung quadratiſch, im Plane aber rechteckig und dementſprechend die Füllung ein Kreis und kein Oval. In erſteren iſt einerſeits ein Zeitgeiſt mit Ziffernband, andererſeits ein Tierkreis gemalt!

Der grofse Dekorateur *Paolo Veroneſe* erlaubte ſich bei ſeiner glanzvollen Ausmalung des Inneren einige kleine Späfse, indem er den Beſchauer beim Eintritt mit zwei Figuren überraſcht, einem Pagen und einem Mädchen, die neugierig nach dem Eintretenden zu ſchauen ſcheinen. Dann ſind weiter im Grunde der Zimmerreihe, bei einem Durchblick von einem Ende zum anderen, zwei Türen aufgemalt, durch die man in das Freie zu blicken glaubt, durch deren eine ein Jüngling im Jagdkoſtum, durch deren andere eine junge Dame einzutreten ſcheinen.

Einen Grundrifs der Villa geben wir in Fig. 200 nach der in Fufsnote 130 genannten Quelle.

142. Villen des *Serlio*.

Serlio gibt im VII. Buche ſeines ſchon angeführten Werkes[134]) 24 Beiſpiele von *Caſe fuori della Città*, die neben Bekanntem mancherlei kapriziöſe Vorſchläge

[131]) Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1866, S. 61—64.
[132]) Bd. 17 (1882), S. 65 ff.
[133]) 1877, S. 364.
[134]) Venetianer Ausgabe 1584.

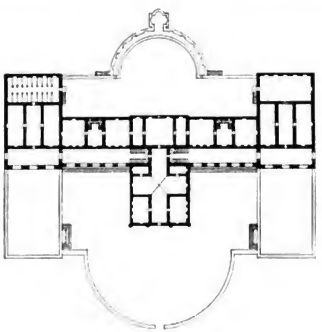
Digitized by Google

enthalten. Bald ſind es vollſtändig geſchloſſene Anlagen mit einem Rund-, Oval- oder Oktogonalſaal in der Mitte, um den ſich die verſchiedenen Wohngelaſſe gruppieren. Bald iſt die Form des griechiſchen Kreuzes gewählt oder die Form des lateiniſchen groſsen H oder I; dann umſchlieſsen wieder vier durch Mauern zuſammen-

Fig. 199.

Schaubild.

Fig. 200.



Grundriſs.

Villa Maſer bei Treviſo.

gezogene Winkelbauten einen quadratiſchen Garten oder Hof, in deſſen Mitte ein Pavillon ſteht; oder es iſt eine halbkreisförmige Hofanlage mit vorgezogenen Flügeln gewählt, an die ſich im rechten Winkel die Wohnräume anſchlieſsen; dann kommt ein achteckiger Hof, um den ſich geſchloſſen die Säle und Zimmer legen, wobei in geſuchter Weiſe bei den abgeſchrägten Seiten noch auſſpringende Bauten

Digitized by Google

angelegt ſind. Am ſeltſamſten nimmt ſich eine kreuzförmige Anlage aus mit vorgelegten kleinen Querbauten bei den Enden der Kreuzbalken.

Die Loggia behält bei vielen dieſer Vorſchläge ihr altes Recht. Die Häuſer ſind entweder nur einſtöckig auf hohem Sockel gedacht, oder es iſt ihnen noch ein Halbgeſchoſs beigegeben, oder nur einzelne Teile ſind hoch geführt, wie z. B. die Riſalite oder der Mittelbau oder beide Teile, während die zwiſchenliegenden Gebäudemaſſen bloſs einſtöckig bleiben. Auch zweigeſchoſſige Anlagen werden empfohlen, beſonders wenn geſchloſſene Höfe angenommen ſind; ſie ſind dann im Untergeſchoſs von gewölbten Bogenhallen umzogen, die im Obergeſchoſs zu Terraſſen werden. Auch begnügte ſich der Meiſter mit einem durchlaufenden Balkon im Obergeſchoſs des Hofes ſtatt der Hallen und Terraſſen. Einmal bevorzugt er ſtatt des heimiſchen flachen Daches[135]) das ſteile franzöſiſche (nicht das gebrochene) Dach. Es iſt eine Villa, welche aus drei Flügelbauten beſteht, die an drei Seiten einen quadratiſchen Hof umgeben, der vorn durch eine Mauer mit einem Eingangsportal abgeſchloſſen iſt. Dort bringt er auch auf dem Dache groſse Lukarnen an (*fineſtre nelli tetti al coſtume di Franza. Nella Francia ſi coſtumano li tetti ſopra l'ultime cornici molto alti: dove ſi fanno habitationi. Per la qual coſa biſognando dar luce à tai luoghi, ſi fanno ſopra le cornice alcune fineſtre dette »Lucarne«: e che piu e chi meno ornate, ſecondo li luoghi*[136]).

Auch das ſteile Zeltdach auf flankierenden Riſaliten[137]) ſucht er einzuſchmuggeln (*alli angoli della quale vi ſono le moſtre di due toricelli*). *Burckhardt*[138]) bemerkt hierzu, daſs er mit dieſer Beigabe ſeinen franzöſiſchen Gönnern habe ein Kompliment machen wollen, wenn er die mit Renaiſſanceformen bekleideten gotiſchen Dachfenſter der Franzoſen in ſeinem Buche anführte. Ein Anblick wie *Chambord*, wo die wichtigſten charakteriſtiſchen Bauformen auf das Dach verlegt ſind, würde damals in Italien nur Heiterkeit erregt haben.

Leon Battiſta Alberti läſst nur Obelisken, Akroterien und Statuen als Dachſchmuck zu.

Sonſt folgt *Serlio* bei ſeinen Villen ſo ziemlich dem römiſchen oder Genueſer Prinzip mit der Anlage an Bergabhängen, vorn den Palaſt, rückwärts den Hof und die Anlagen mit den Waſſerkunſten und den Waſſerbehältern darüber[139]).

143 Neapolitaniſche Villen.

Keine bedeutende neapolitaniſche Villa geht über das XVIII. Jahrhundert hinauf. Aeltere Anlagen auf dem Vomero reichen ſchon wegen des Waſſermangels an die römiſchen nicht heran; »allein ſie ſind alle ſo gelegen, daſs die Ausſicht auch die prächtigſte Einrahmung würde vergeſſen machen«.

Bei den Villen dürfte der bereits bei den Neapeler Paläſten (ſiehe Art. 115, S. 181) angeſtreifte Sommerpalaſt — alſo Villa mit vielen Gartenanlagen — *Poggio Reale* des Königs *Alfonſo* weiter in Betracht kommen, von dem *Serlio*[140]) ſagt: »*Queſto palazzo per coſa moderna ha belliſſima forma*«. Den Hof umgaben durch zwei Stockwerke gewölbte Arkaden; ſeine Bodenfläche lag einige Stufen tiefer als der untere Bogengang, der ſo das Ausſehen eines Baſſins erhielt, zu dem ringsum durchlaufende Stufen hinabführen (Fig. 201: Grundriſs nach *Serlio*). Hier aſs und vergnügte ſich der

135) In Kap. XXIV: *Della Caſa vigeſima quarta fuori della Citta.*
136) Kap. XXIV, S. 80.
137) Lib. VII, S. 135.
138) A. a. O., S. 190.
139) Vergl. Lib. VII, S. 175, 165, 161.
140) In Lib III, S. 121 ff.

Digitized by Google

König »*cou quelle Madame e Baroni*«, die er geladen. Der Höhepunkt des Vergnügens war dann erreicht, wenn der König im Stufenbau einige Schleufen öffnen liefs, durch welche Waffer in den Hof eindrang: »*dimodo che le Madame ed i Baroni rimauerano tutti nel acqua e cofi ad un tratto quando pareva il Re facea rimaner quel luogo afciutto, nè vi mancavano veftimenti diverfi per riveftirfi, ne anco richiffimi letti apparati per chi voleffe repofarfi.*« — »*O delitie Italiane come per la discordia voftra fiete eftinte*«, ruft *Serlio* nach diefer Schilderung nicht ohne Wehmut aus. Die *Italia una* brachte aber diefe Götterfpiele auch nicht wieder zurück, indes auch die Konkordia nicht.

Fig. 201.

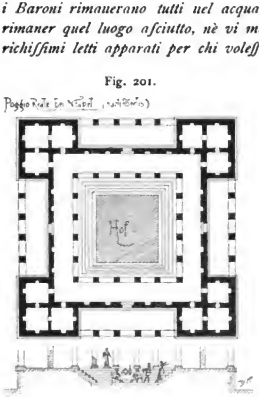
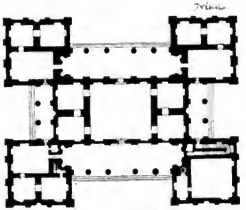


Fig. 202.



Poggio Reale bei Neapel.
(Nach *Serlio*.)

Im Bilde gibt er uns noch die Anficht des zweigefchoffigen Aeufseren und einen Schnitt durch den Hof mit feinem Baffin und den zwei Bogenhallen übereinander.

Angeregt durch diefen leider verfchwundenen Bau, gibt *Serlio* einen verbefferten Entwurf, in dem er an Stelle des Hofes einen Saal fetzt mit vermehrten Nebengemächern und guter Treppenanlage. Das Aeufsere machte er bewegter, indem er die 4 Eckrifalite mit belvedereartigen Aufbauten verfah und die Wandflächen durch Pilafter belebte und nach Genueler Art über jedem Hochgefchofs ein Mezzanin einfchob. Wir können uns die Wiedergabe des heute noch brauchbaren Grundriffes (Fig. 202) an diefer Stelle nicht verfagen.

Die etwas harmlofen Angaben des *Serlio* erfuhren aber eine Erweiterung durch die Bekanntgabe eines Grundplanes, der in der Bibliothek des Fürften *Barberini* gefunden wurde und den *v. Geymüller* im grofsen Werke über Toskana [141]) veröffentlicht hat. Wir dürfen aber wahrfcheinlich in diefem auch nicht den wirklich ausgeführten Bau erkennen, fondern wohl nur ein weitgehendes Idealprojekt des *Giuliano*. Der Grundgedanke mit dem umfäulten Stufenhofe ift in diefem, wie in dem kleinen Projekte, wiederzufinden, aber nicht in quadratifcher, fondern in rechteckiger Form; auch die 4 Eckpavillons find gewahrt; fonft aber ift der Plan in einer Weife erweitert und grofsartig gedacht, dafs er mit zu einer der intereffanteften Schöpfungen der Frührenaiffance zählen dürfte. Die Eingangsfront beherrfcht zwifchen den vorgezogenen Eckrifaliten eine wenig vortretende, fünffäulige Mittelpartie, von der aus drei parallellaufende Hallen, wie am *Palazzo Farnefe* in Rom, in den Stufenhof führen. Da der Eintritt an der einen Langfeite erfolgen follte, fo

[141]) Auf Bl. 3: *Giuliano da Sangallo, Difegno fatto per il Re di Napoli nell' anno 1488.*

Digitized by Google

erhielt, der perſpektiviſchen Wirkung wegen, die gegenüberliegende eine viereckige Ausbuchtung, in deren Mitte eine Fontäne angeordnet iſt. Hinter dieſer liegt ein groſser Prunkſaal mit einem kuppelartigen Nebenraum und oblongen Nebenſälen. Herrlich gedacht, wunderbar diſponiert! Nicht weniger als 14 Treppenhäuſer ſollten in dieſer weitſchichtigen Anlage den Zugang zum Obergeſchoſs vermitteln, in dem noch eine Menge von bequem zugänglichen Nebengelaſſen mit und ohne Vorräume angebracht ſind. Die langen Seitenfaſſaden ſind wieder durch vortretende Mittelpartien unterbrochen, die zurückliegenden Teile durch Säulenhallen belebt, ſo daſs ein Geſamtbild von unvergleichlicher Wirkung entſteht, das ſich in Verbindung mit dem Inneren zu einem Kunſtwerk allererſten Ranges erhoben haben würde.

Es iſt ein Genuſs, in dieſem Grundplan zu leſen und ſich Schnitte und Aufriſſe dazu in der Phantaſie zu ergänzen!

144. Villen in Oberitalien.

In Oberitalien verdienen die Anlagen des *Giardino Giuſti* zu Verona, ſchon ihrer wunderbaren Zypreſſen wegen, der Erwähnung. Der Palaſt iſt an der Straſse gelegen; die Anlagen ſteigen am Abhange des Hügels auf bis zur hohen, das Etſchtal beherrſchenden Terraſſe. In der weſtlichen Bucht des *Lago maggiore* liegen die aus flachen Glimmerſchieferfelſen beſtehenden kleinen Inſeln, auf denen *Vitaliano Borromeo* († 1690) im Jahre 1671 ſich durch die Erbauung eines Schloſſes und die Anlage von Gärten einen Fürſtenſitz ſchuf, von einem zauberhaften Phantaſieeindruck. Auf Iſola bella ſteigen die Anlagen in 10 Terraſſen 32 m hoch an, mit Statuen beſetzt und von Laub- und Grottengängen durchzogen, entzückend durch eine »hochſüdliche« Vegetation.

Auf Iſola madre tragen 7 Terraſſen den verwandten Schmuck mit köſtlichen Durchblicken auf die Dörfer am See.

13. Kapitel.

Wohnhäuſer.

»Ein ganz armer Menſch iſt froh, wenn er auch nur ein Dach findet. Jedenfalls genügt ihm ein Hüttchen von 10 × 12 Braccien Seitenlänge ohne innere Einteilung.«

Filarete's Tractat über die Baukunſt, Lib. XII.

145. Haus des Handwerkers.

Was *Filarete* hier ſagt, galt ſchon geraume Zeit vor ihm und wird auch noch weiter gelten, ſolange es arme Teufel auf dieſer Erde geben wird. In ſeiner Idealſtadt »Sforzinda« will er aber auch dem Handwerker, dem Kaufmann und dem Künſtler ein Heim gewähren und ſtellt für die Wohnhäuſer ſolcher Leute beſondere Bauprogramme auf, die hier folgen mögen:

a) Für das Haus eines Handwerkers genügt eine Bodenfläche von 30 × 50 *Braccien*, bei welcher die kleine Seite nach der Straſse gekehrt ſein muſs. Von hier führt in der Mitte ein Gang durch das Erdgeſchoſs, an dem einerſeits eine Werkſtätte mit einem Magazin dahinter, andererſeits die Eſs- und die Schlafſtube liegen ſoll. Auf dem ſchmalen Höfchen hinter dem Hauſe ſoll der Holz- und Hühnerſtall an dem einen, die Küche mit dem gewölbten Keller darunter am anderen Ende ſein. Will der Bau zweiſtöckig ausgeführt werden, dann werden im Obergeſchoſs nach vorn ein Saal mit einer Kammer angeordnet und gegen den Hof zwei weitere Gelaſſe. »Da jedoch bei dieſer Anordnung 24 *Braccien* Tiefe nötig ſind, ſo muſs dieſes

Digitized by Google

Stockwerk um 4 *Braccien* über das untere vortreten; dies geſchieht gegen die Straſse hin, ſo dafs die Werkſtätte ein Vordach erhält.« Der Hofſeite entlang laufe eine Galerie, auf der man Wäſche trocknen mag. Der Garten ſoll noch eine Tiefe von 20 *Braccien* erhalten.

Da *Filarete* ſich über das Treppenhaus ausſchweigt, ſo kann wohl angenommen werden, dafs er der Ausbildung desſelben kein grofses Gewicht beilegt, was ja auch bei den kleinen Verhältniſſen als gerechtfertigt erſcheinen mag.

146. Haus des Kaufmannes.

b) Das Haus des Kaufmannes denkt ſich *Filarete* ſchon etwas bedeutender, indem er zunächſt einen gröfseren Bauplatz von 50 × 150 *Braccien* zugeſteht. Er verlangt für dieſes einen Vorhof, der nach der Straſse durch einen Säulengang abgeſchloſſen, an zwei Seiten durch Flügelbauten und an der vierten durch das Wohnhaus begrenzt iſt. Den Flügelbauten ſollen je ein Säulengang für Warenauslagen vorgelegt werden, hinter denen Schreibſtuben, Verkaufsräume, ſowie Magazine ſich befinden müſſen.

Eine Säulenhalle legt er auch dem Wohnhaus vor, durch das ein Mittelgang hindurchgeht, der auf einen zweiten Hof führt; letzterer iſt nur durch eine Säulenſtellung vom Garten getrennt. In dieſem zweiten Hofe enthalten die Seitenflügel im Erdgeſchoſſe Geſindeſtuben, Küchen, Backſtuben und dergl., während nur das Hauptgebäude unterkellert iſt, in deſſen Erdgeſchofs ein Saal und zwei Stuben für die Gäſte angeordnet ſind.

Im I. Obergeſchofs befinden ſich dann ein Saal mit je einem Gemach an ſeinen Enden und die gleiche Anlage im Geſchofs darüber. Das I. Obergeſchofs der Flügelbauten enthält je zwei Kammern. Die flache Decke des Säulenganges an der Straſse dient als Altan und iſt mit duftenden Gewächſen beſetzt. »Für Bequemlichkeiten aller Art iſt zu ſorgen,« womit wohl auch die Treppen gemeint ſind, über die *Filarete* auch hier nichts ſagt. Die Hauptüren und die Fenſter ſind im Verhältnis von 1 : 2, die übrigen von 1 : $1\frac{1}{2}$ angenommen.

Der Gedanke mit dem Vorhof, den Auslagen für Waren, dem mit Blumen beſetzten Altan, die Lage des Wohnhauſes vom Straſsenverkehr etwas abgerückt, der Wechſel in der Höhe der einzelnen Bauteile — ſind wohl reizende Dinge; dafs aber je ein Kaufmann mittleren Schlages ſo gebaut haben dürfte, iſt kaum anzunehmen.

Dafs die grofsen Handelsherren und Fabrikanten ſich damit nicht begnügten, wiſſen wir (vergl. die *Mediceer*, *Rucellai* u. a.), und dafs die Kleinen bei den Grofsen zur Miete wohnten, gerade wie im klaſſiſchen Altertum und wie noch heute, wiſſen wir gleichfalls.

Wo irgend möglich, legte man beim Wohnhausbau wie beim Palaſtbau den antiken Hausplan zu Grunde, und dieſelbe Findigkeit mit der auf zerſtückeltem Bauplatze, z. B. in Pompeji, an dem Grundgedanken feſtgehalten wurde, zeigt ſich auch in den Zeiten der Renaiſſance.

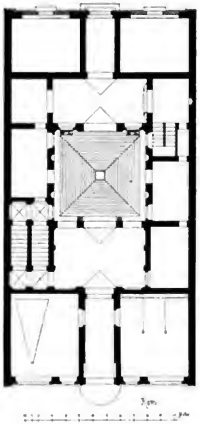
Ein Höfchen mit oder ohne gewölbte Umgänge, ein gutes Treppenhaus findet ſich allenthalben wieder, wobei die Gelaſſe im Erdgeſchofs nach der Straſse als Verkaufsläden vermietet oder zu Stallungen, Wagenremiſen und dergl. in Gebrauch genommen wurden, wie dies die Grundriſſe der Wohnhäuſer in der *Via cinque Lune*, an der *Piazza Madama* und des *Palazzo del Bufalo* in Rom zeigen (Fig. 203 bis 205).

Ein Verzicht auf den Hof hat *Bramante* am fünfſtöckigen Hauſe in der *Via*

Digitized by Google

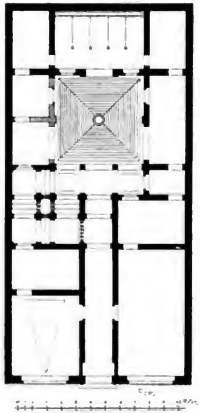
del Governo vecchio zu Rom (Fig. 206) geleiſtet, wo der Bauplatz zum äuſserſten ausgenutzt werden muſste und zu einem ungewöhnlich hochgeführten Stockwerksbau, im Verhältnis zu den Abmeſſungen des Grundriſſes, die Veranlaſſung gab.

Fig. 203.



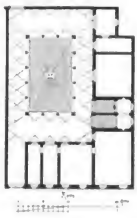
Haus an der *Via cinque Lune* zu Rom.

Fig. 204.



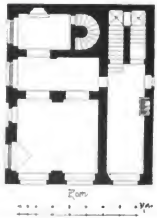
Haus an der *Piazza Madama* zu Rom.

Fig. 205.



Palazzo del Bufalo zu Rom.

Fig. 206.



Haus an der *Via Governo vecchio* zu Rom.

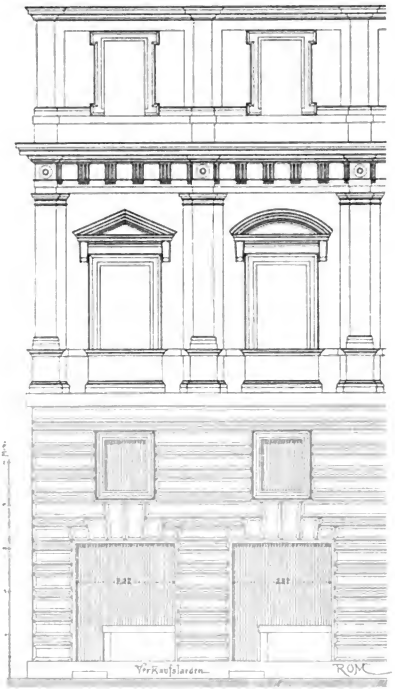
147. Wohnhäuſer mit Läden.

Das Kaufmannshaus oder, beſſer geſagt, das Wohnhaus mit Läden, fand ſeinen beſtimmten architektoniſchen Ausdruck bei einigen römiſchen Palaſten und Wohngebäuden, wobei den Läden beinahe durchweg ein Halbgeſchoſs beigegeben wurde,

Digitized by Google

das als Magazin oder als Mietwohnung für den Verkäufer diente, während im Stockwerk darüber erſt der *Piano nobile*, d. h. die Herrſchaftswohnung, anfing.

Fig. 207.



Vom *Palazzo Coſta* zu Rom.

Ein edles Beiſpiel dieſer Art gab *B. Peruzzi* in ſeinem *Palazzo Coſta* in Rom (Fig. 207), bei dem die Ladenöffnungen noch die mäſsige Lichtweite von 2,22 m zeigen, bei geringer Höhenabmeſſung derſelben; dabei wird immer der wagrechten Abdeckung durch ſcheitrechte Bogen der Vorzug gegeben — ganz nach antiker Art.

Eine verwandte Löſung zeigt ein Haus in der *Via del Governo vecchio*, gleichfalls in Rom, an dem die Ladenöffnungen aber breiter genommen ſind (Fig. 208).

Das Beſtreben, die Auslagen ſo breit wie möglich zu machen, iſt in der Zeit wachſenden Wohlſtandes bei zunehmender Tätigkeit der Händler und den vermehrten Beſtrebungen, das kaufluſtige Publikum anzuziehen, ſchon vorhanden geweſen wie heutzutage und hat damals wie jetzt ſeinen eigenartigen Ausdruck an der Faſſade gefunden. Ladenöffnungen von beinahe 4 m lichter Breite mit belaſteten, ſcheitrechten Quaderbogen abgedeckt, ſind auch für unſere Zeit, in der man bei Ladenhäuſern die Wohngeſchoſſe auf »Stelzen« ſtellt und die gröſsten Durchbrechungen im Faſſadengemäuer in das Erdgeſchoſs verlegt, recht anſehnliche; aber ſie ſind noch annehmbar und verletzen nicht das ſtatiſche Gefühl, weil ſie ſtets durch kraftige Ruſtikaquaderpfeiler wieder unterbrochen ſind und auch der oberen Begrenzung der Oeffnung der Charakter von Feſtigkeit und Derbheit innewohnt.

Digitized by Google

Was bei gut ausgeführten und richtig berechneten ſcheitrechten Bogen bis zu 3,65 m Spannweite gewagt werden kann, zeigt Fig. 209, wo der Scheitel durch in allen Stockwerken ſich fortſetzende Fenſterpfeiler belaſtet iſt, und auch Fig. 210: *Palazzo Niccolini*. Bei der nur wenig geringeren Lichtweite von 3,50 m der Läden hielt es *Giulio Romano* an ſeinem *Palazzo Cicciaporci* in Rom (Fig. 211) für beſſer, nach antikem Vorbilde (Theater in Ferento, Taormina, Rom) den ſcheitrechten Bogen durch einen halbkreisförmigen zu entlaſten und das Mezzaninfenſter in letzteren einzubeziehen, als ein wirkungsvolles architektoniſches Motiv.

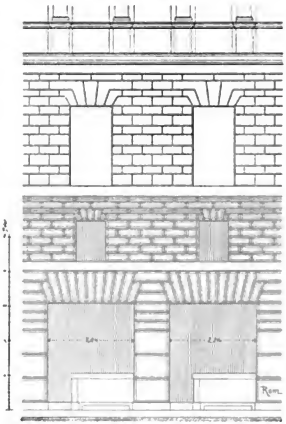
148. Wohn- und Miethäuſer.

Auſser den Geſchäftshäuſern für Handwerker und Kaufleute ſind noch Wohn- oder Miethäuſer für Beamte, Künſtler, Gelehrte, kleine Rentner u. ſ. w. ausgeführt worden, entweder als Bedürfnisbauten gewöhnlichen Schlages oder als Kunſtbauten unter Mitwirkung von Architekten, wobei ſich die Beſten des Faches dieſen Arbeiten nicht entzogen haben und ihnen eine künſtleriſche Seite abzugewinnen ſuchten.

Das Haus des Notars *Sander* in Rom, wie die meiſten dieſer Art als Dreifenſterhaus (von *Bramante*) erbaut, gibt Zeugnis dafür und den Beweis, daſs auch ein Wohnhausbau zum monumentalen Kunſtwerk werden kann, wenn man mit Ernſt, Geiſt und Geſchmack vorgeht. Die guten Verhältniſſe der Fenſter mit ihren ſchön profilierten Umrahmungen und den trefflichen Sgraffitofrieſen unter den Fenſterbankgurten, die fein abgewogenen Wechſelwirkungen zwiſchen Oeffnungen und Maſſen ſchaffen hier eine muſtergültige, anſpruchsloſe, aber doch künſtleriſch bedeutende Wohnhausfaſſade.

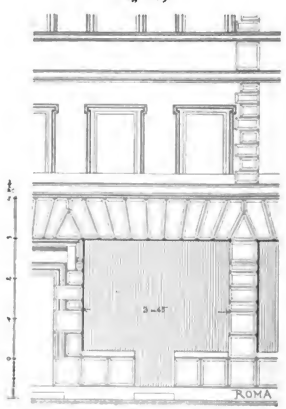
Reizvolle Beiſpiele ſolcher Dreifenſterhäuſer geben die mit etwas gröſserem Aufwande hergeſtellten Faſſaden

Fig. 208.



Vom Hauſe an der *Via Governo vecchio* zu Rom.
(Siehe Fig. 206, S. 226.)

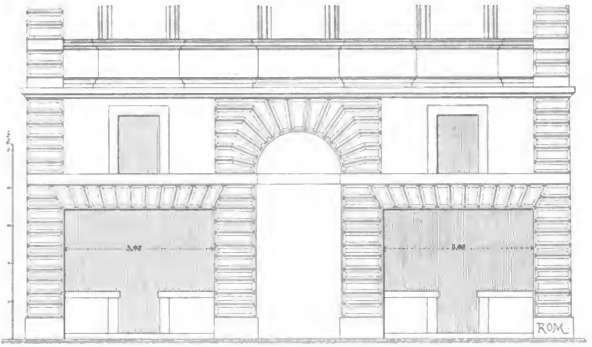
Fig. 209.



Von einem Hauſe an der *Via Santa Lucia* zu Rom.

Digitized by Google

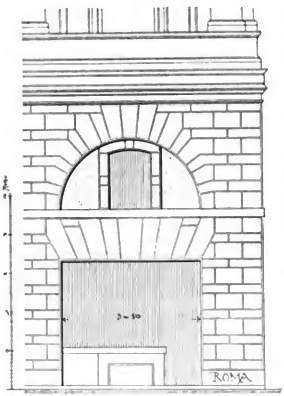
Fig. 210.



Vom *Palazzo Niccolini* zu Rom.

des fog. *Palazzo Serriſtori* in Florenz, von *Baccio d'Agnolo* erbaut, und diejenigen des *Caſino di Livio* von *Buontalenti* daſelbſt (Fig. 212 u. 213), wobei der überreiche Schmuck der Frührenaiſſance vermieden iſt. Die Bauten wollen nicht mehr ſein als ihre Bewohner!

Fig. 211.



Vom *Palazzo Cicciaporci* zu Rom.

Das fog. Haus des *Palladio* in Vicenza rechne ich gleichfalls zu diefen glücklichen Schöpfungen. An diefem Orte müſſen auch die von *Burckhardt*[142]) bezeichneten Häuschen erwähnt werden: das unweit der Baſilika noch halbgotiſch um 1481 erbaute, an dem Motto kenntliche: *Il n'eſt roſe ſans éſpine*; dann das Haus Nr. 1944 mit dem Motto: *Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit*; und Nr. 1276 »als ein merkwürdiger Verſuch, ſelbſt in den allerkleinſten Dimenſionen monumental bedeutend ſein zu wollen«.

Unter Hinweis auf *Burckhardt*'s »Cicerone« (Ausgabe 1860) wären noch anzuführen: in Padua (S. 223) die fog. *Caſa di Tito Livio* (*Palazzo Cicogna*), ein kleines Gebäude; in Ferrara (S. 213) das einfache Haus des *Arioſt* (*Strade Miraſole* Nr. 1208, Fig. 220); in Bologna (S. 203) das phantaſtiſch ſchöne kleine Eckhaus Nr. 496,

142) In: Der Cicerone etc. 1. Ausg. Baſel 1860. S. 224.

Digitized by Google

Via delle Grade und verſchiedene an der *Piazza San Stefano*; in Bergamo die *Caſa Maffeis* mit ihrem eleganten Höfchen (Fig. 214), das im Erdgeſchoſs von einem Säulengange mit Architraven, im Obergeſchoſs von einer Bogenhalle umzogen iſt, und gleichfalls in Bergamo die *Caſa Fogaccia* zu nennen, ein dreigeſchoſſiger Bau, die Stockwerke durch Pilaſter geteilt, das oberſte Geſchoſs durch eine Loggia ausgezeichnet[143]). Dieſes in der *Via Gaetano Donizetti* Nr. 11 gelegene Haus, aus dunklem Marmor mit Einlagen von roten Veroneſer Marmorſcheiben hergeſtellt, erinnert im Detail an den *Palazzo comunale* in Brescia und iſt von aufsergewöhn-

Fig. 212.

Vom ſog. *Palazzo Scriſtori* zu Florenz.

licher Schönheit bei feinſter Profilierung der Geſimſungen. Seit einiger Zeit in der Reſtauration begriffen, dürfte es nach deren Vollendung zu einem der vornehmſten Privatbauten Oberitaliens gerechnet werden können. In der engen Straſse ſind die gewählten Palaſtmotive für dieſes Dreifenſterhaus nicht unvorteilhaft. Auch dieſer Bau will im kleinen Rahmen durchaus monumental wirken. Als Architekt wird *Pietro Iſabello*, genannt *Albano*, bezeichnet.

Bergamo birgt in ſeiner Altſtadt eine Fülle anregender Beiſpiele von kleineren Wohnhäuſern aller Gattungen und aller Phaſen der italieniſchen Renaiſſancekunſt. Reizendes bietet der Uebergangsſtil mit Kleeblattfenſtern in den Obergeſchoſſen und darunter hinziehenden, gemalten Frieſen mit Laubwerk, Medaillons und Putten. Intereſſantes zeigen einige Häuſer an der *Via dell' Arena*, in der Nähe des Domes, mit

[143]) Dieſe Bergamasker Häuſer, ſowie die folgenden in Brescia und Mailand ſind veröffentlicht in: Paravicini, T. V. Die Renaiſſance-Architektur der Lombardei. Deutſch von R. Kofpel. Dresden.

Digitized by Google

Fig. 213.

Caſino di Livio zu Florenz.

vollſtändig bemalten Faſſaden. Das Erdgeſchoſs mit grau in grau gemalten Quadern, in den Obergeſchoſſen einfache Rechteckfenſter auf durchlaufenden Fenſterbankgurten, die Fenſterrahmen durch Malereien noch beſonders hervorgehoben, die Mauerpfeiler durch gemalte Figurennifchen zwiſchen gemalten Säulen belebt, dabei die Figuren gelb wie auch die Kapitelle, die Säulenſchäfte wie aus buntem Marmor beſtehend behandelt und daneben gemalte Loggien mit reichen perſpektiviſchen Durchblicken; weiter treffen wir Fachwerkhäuſer auf einem ſteinernen Erdgeſchoſs, die Aufsenwände der Obergeſchoſſe auf vorkragenden Balken mit Sattelhölzern ruhend, in der Vorderfläche jetzt weifs verputzt, früher wohl die Holzgeſchränke zeigend, das Beiſpiel eines Fachwerkbaues am Fufse der Alpen unter ſchweizeriſchem Einfluſs gebaut, ohne jede Kunſtform (ſiehe Fig. 127, S. 126). Dann das Innere ſolcher Häuſer mit den reizenden Höfchen,

Fig. 214.

Hof in der *Caſa Maffei* zu Bergamo.

von Bogen- oder gerade gedeckten Säulenhallen im Unter- oder Obergeſchoſs umgeben, oft maleriſch von rankendem Grün überſponnen, mit bunten Blumen geſchmückt! Es ſind Wohnſtätten kleinen Stils, aber entzückend ſchön (Fig. 215 u. 216: Höfchen der Häuſer *Via Pignolo* Nr. 72 u. 104 in Bergamo)!

Dieſer äufsere farbige Schmuck darf aber auch bei den Wohngebäuden in Vicenza nicht vergeſſen werden. Man lernt unter dieſem Geſichtspunkt den Meiſter *Palladio* in ſeinen einfacheren

Digitized by Google

Schöpfungen erſt recht würdigen und verſtehen. Sein kleines Zweifenſterhaus wirkt in der Zeichnung wohl etwas zu klaſſiſch; aber man denke ſich den Farbenſchmuck dazu, den man noch nach den Spuren am Bau ſich gut ergänzen kann: die Aedicula zwiſchen den korinthiſchen Pilaſtern des Obergeſchoſſes faſste eine gröſsere Figurenkompoſition *al fresco* in bunten Farben gemalt, desgleichen das Rechteckfeld darüber im Attikageſchoſs, die kleinen Fenſter neben demſelben von Kartuſchenwerk und Grotteskornamenten umgeben, der Brüſtungsfries darunter gleichfalls mit Malereien geſchmückt, wie auch die einfachen, groſsen Rechteckfenſter mit Grotteskmalereien umgeben waren. Den gleichen vollſtändigen Schmuck der Faſſadenflächen trugen einſt nach den noch erhaltenen Spuren auch andere, uns jetzt trocken oder zu einfach erſcheinende Paläſte desſelben Meiſters in der Stadt, die nur mit dieſem Schmuck richtig verſtanden und beurteilt werden dürften.

Fig. 215.

Hof des Hauſes Nr. 72 an der *Via Pignolo* zu Bergamo.

In Brescia iſt die dreigeſchoſſige *Caſa Bolognini* mit ſchönem Portal, Rechteckfenſtern und eigenartigen Spitzweck- und Kugelornamenten in der Faſſadenfläche im II. Obergeſchoſs zu erwähnen, in Mailand ein Haus in der *Via Torino* mit hübſchem Säulenhof und den für die mittelalterlichen Bauten der Lombardei charakteriſtiſchen breiten Fenſterumrahmungen; die *Caſa Salimbini* in der *Via Torino* daſelbſt mit dreigeſchoſſigem, intereſſantem Säulenhof, und ſchliefslich noch der von *Luini* ſchön gemalte Hof der *Caſa Taverna*, von dem eine farbige Aufnahme im unten genannten Werke wiedergegeben iſt[144]).

149. Einfache Miethäuſer.

Aber auch von den einfachſten Dutzendhäuſern, wie ſie in den Straſsen der toskaniſchen Städte, hart aneinanderſtofsend, ſtehen, ſei in Fig. 217 noch ein Bild nach einer Handzeichnung in den Uffizien gegeben. Geſchloſſenes Erdgeſchoſs mit groſsem Tor und Mezzaninfenſtern, einfache Fenſterbankgurten, auf denen die Halbrundfenſter aufſitzen, teilen die Faſſade der Höhe nach; vortretende Sparrengeſimſe ſchliefsen den Bau nach oben ab. An einem dieſer Häuſer hat ſich der Hausbeſitzer durch ſein Familienwappen kenntlich gemacht.

[144]) GRUNER, B. *Specimens of ornamental art.* London 1850.

Digitized by Google

150. *Filarete's* Haus der Tugend und des Laſters und Haus des *Onitoan Noliaver*.

Und nun auch noch ein Wort über *Filarete's* »Haus der Tugend und des Laſters« und das Haus des Architekten *Onitoan Noliaver*[145]).

Wenn *Filarete* die Beſchreibung ſeiner Häuſer damit beginnen läſst: »Das Haus ſollte eigentlich die vollſtändige Geſtalt eines Berges haben; da es aber bewohnbar ſein muſs, ſo baut es ſich in Stockwerken auf« — ſo kann dies genügen, und wenn er im Hauſe des Laſters neben Bordellen, Kneipen, Garküchen, Spielhöllen, Frauenzimmerwohnungen auch Räume für Polizeifoldaten vorſieht, mit der Begründung, daſs das Laſter der Zügel bedarf und allzu arger Skandal mit Gefängnis und anderen Strafen gebüſst wird — ſo iſt dies eine gute Maſsnahme, und wenn ſich über dem Hauſe der Tugend eine von den neun Muſen getragene Kuppel erhebt, auf der, das Ganze krönend, die Geſtalt der Tugend — eine auf der Spitze eines Diamanten ſtehende geharniſchte Geſtalt mit ſonnengleichem Angeſicht, einen Lorbeer- und einen Dattelbaum in den Händen, zu ihren Füſsen eine Honigquelle, aus der Bienen nippen — ſchwer zugänglich wie der Parnaſs und verſehen mit einer ſprudelnden helikoniſchen Quelle, ſo läſst dies wohl an Groſsartigkeit des Gedankens kaum etwas zu wünſchen übrig (!?).

Fig. 216.

Hof des Hauſes Nr. 104 an der *Via Pignolo* zu Bergamo.

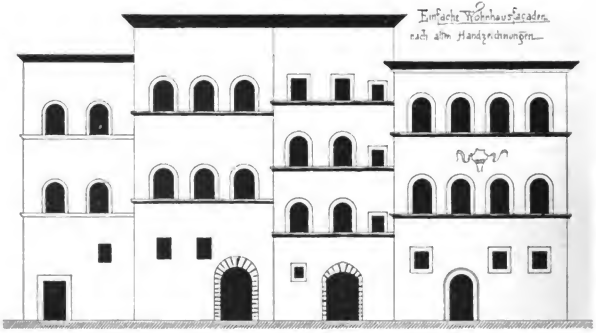
Im Bezirke des Hauſes der Tugend und des Laſters hat aber auch ſein eigenes, wunderbar geſchmücktes Haus »des Erbauers aller groſsen Werke der Stadt« ſeinen Platz gefunden. In Bezug auf die Gröſse ſeines Künſtlerheimes war er dagegen beſcheiden, indem er nur $^1/_3$ des Platzes überbaute, das übrige als Garten lieſs. Dem Hauſe legte er eine vierbogige Säulenhalle vor; ein Mittelgang lieſs rechts und links je ein Zimmer; der Gang ſelbſt führte in einen umſäulten Hof mit Hallen, in deſſen Hintergrund ein Gebäude von zwei Stockwerken mit einem Bodenraum lag. Das untere Geſchoſs enthielt zwei Zimmer, die durch einen Gang nach dem Garten getrennt waren; im Obergeſchoſs befand ſich ein Saal und eine Kammer. Im Vordergebäude waren oben zwei Kammern und darüber ein groſser Saal, der den ganzen Raum einnahm. Der Garten enthielt einen Weiher und war von Wirtſchaftsgebäuden, Stallungen u. ſ. w. umgeben.

Und nun noch die kleine Eitelkeit: »Ueber der Tür und im Hofe hatte man

[145]) Durch Verſetzen der Buchſtaben im Namen *Antonio Averlino* gebildet. (Siehe XVIII, Buch des Tractats.)

Digitized by Google

Fig. 217.



dem *Onitoan* fein Bildnis nebft einer Infchrift zum Ruhme feiner Werke anzubringen erlaubt; dazu die von ihm erfonnenen Allegorien der Tugend und des Lafters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und der geiftigen Begabung.«

Im Altertum bezichtigte man den *Pheidias*, zum Dank für das Gelingen feines Götterbildes, des Golddiebftahles; dem *Apollodor* liefs ein kaiferlicher Dilettant den Kopf abfchlagen; im Mittelalter beforgte der Teufel den Künftler, der ein grofses Werk vollendet hatte; in der Renaiffance kerkerte man den *Sanfovino* ein, ftrafte ihn mit Geld, entzog ihm feine Ehrenämter, weil ihm ein Stück Mauer einfiel; *Peruzzi* ftarb im Elend; *Borromini* brachte fich felbft um das Leben; *Palladio* kam trotz feiner vielen Bauten auf keinen grünen Zweig; *Tizian* wurde ein reicher Mann durch feinen Holzhandel, aber nicht durch feine Kunft — und *Filarete* wiegte fich in dem Gedanken hoher Ehrungen für das, was er im Geifte verbrochen, die noch keinem Künftler befchieden waren!

Fig. 218.

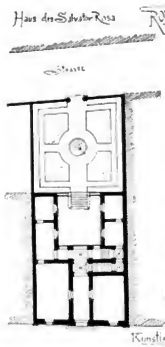
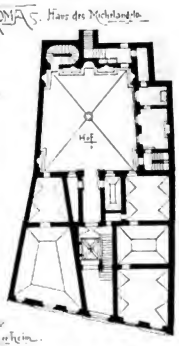


Fig. 219.



Raffael, *Bramante* und *Giulio Romano* hatten eigene Häufer in Rom und Mantua; ein befcheidenes Heim gründete fich *Palladio* in Vicenza (wenn es wahr

Digitized by Google

ift); *Salvator Rofa* bewohnte ein reizendes Hauschen in Rom (Fig. 218), und dasjenige, welches *Michelangelo* am Fufse des Kapitols (Fig. 219) inne hatte, war nach dem Plane nicht grofs bemeffen, und *Arioft* fchrieb an fein Haus (Fig. 220):

„Parva, fed apta mihi, fed nulli obnoxia, fed non
Sordida, parta meo fed tamen aere domus.“

Fig. 220.

Haus des *Arioft* zu Ferrara.

Zu wohl ift es keinem geworden.

151. Lage der Wohnräume.

Leon Battifta Alberti fpricht fich in feinem funften Buche [146]) auch über die Lage der Wohnräume im Haufe aus, wobei er jedoch fo vernünftig ift, dafs er für die Anordnung derfelben nach einer beftimmten Himmelsgegend keine allgemein gültige Regel aufftellt, fie vielmehr von der Befchaffenheit des Bodens und der Luft am Bauorte abhängig macht.

Nach einer längeren Abhandlung über Schornfteine verlangt er, es folle die Küche fo liegen, dafs fie den Gäften nicht fofort auffalle; fie dürfte aber auch nicht fo liegen, dafs beim Auftragen der Speifen diefe zu kalt oder zu warm auf die Tafel kommen, auch nicht fo, dafs das Hantieren der Küchenmägde mit Bratpfannen und Näpfen beim Effen gehört werden kann. Das Zimmer der Hausfrau ift fo in den Grundplan einzufügen, dafs von ihm aus alles überfehen werden kann, was jeder im Haufe macht. Mann und Frau follen je ein gefondertes Zimmer haben, um in Krankheitsfallen und dergl. fich nicht gegenfeitig zu beläftigen. Jedes diefer Zimmer foll einen befonderen Zugang haben und aufserdem eine Verbindungstur von einem zum anderen, damit die Hausfrau mit dem Hausherrn unbeobachtet verkehren kann. Neben dem Zimmer der Frau wird ein Raum für Kleidungsftücke und neben demjenigen des Mannes

[146]) Kap. XVII, S. 124: *De la Villa de Padroni e de le Perfone nobili e di tutto le parti fue, e del luogo loro commodo.*

Digitized by Google

ein folcher für Bücher verlangt. Iſt ein alt gewordener Vater der Familie im Hauſe, ſo ſoll ihm eine warme Stube mit einem Ofen (*Caminetto*) eingeräumt werden, und neben dieſer befinde ſich ein Raum für Wertſachen. In letzterem ſind auch die Söhne und im Zimmer für Kleidungsſtücke die Mädchen (Töchter) unterzubringen und neben dieſem ein Schlafzimmer für Kindsmägde oder Ammen. Fremdenzimmer ſind in der Nähe des Flurganges anzulegen und in ihrer Nähe ein Raum zum Ausruhen und zum Aufbewahren von Wertſachen. Ihre Lage nahe am Eingang ermöglicht den Gäſten, Beſuche zu empfangen, ohne Störungen im Haus hervorzurufen. Gegenüber den Fremdenzimmern ſind die Zimmer für die Jünglinge von 16 bis 17 Jahren zu legen oder wenigſtens nicht weit von dieſen, damit ſie Freundſchaft pflegen und ſich bei den Fremden aufhalten können. Neben dem Zimmer der jungen Herren iſt ein Raum für Waffen vorzuſehen. Die Zimmer der Mägde und Diener dürfen nicht zu weit von den Herrſchaftsräumen entfernt liegen, damit erſtere jederzeit mit Dienſtleiſtungen bei der Hand ſein können; Pferdeknechte ſollen dagegen im Stalle ſchlafen.

Dieſe Geſichtspunkte gelten auch heute noch diesſeits und jenſeits der Alpen.

---

14. Kapitel.

Einzelheiten und innerer Ausbau.

Wenn auch gewiſſe Einzelheiten des Palaſt-, Villen- und Wohnhausbaues in Kap. 1 und bei den genannten Gebäudegattungen angeſtreift wurden und werden mußten, ſo wird eine ſyſtematiſche Zuſammenſtellung derſelben doch nicht entbehrt werden können, beſonders da für die Art ihrer künſtleriſchen Ausgeſtaltung in vielen Fällen das verwendete Material maßgebend iſt: ob z. B. natürliche oder künſtliche Bauſteine, Terrakotta, Holz, Putz oder Stukk zur Ausführung gewählt wurden, was nur hier im Einzelfalle beachtet werden kann. Auch wird die Ableitung einzelner Stücke aus Werken vorangegangener Zeiten hier noch näher berückſichtigt werden können.

a) Sockel.

152. Geſtaltung.

Eine beſondere Baſis in mehr oder minder entwickelter Form, Größe und Ausladung iſt wohl zu allen Zeiten jedem Kunſtbau zugeſtanden worden, ſei es durch einen entwickelten Stufenbau, wie bei den griechiſchen Tempeln, oder durch einen dreigliedrigen Unterbau, wie ihn die römiſchen Tempel zeigen (Fig. 133 [S. 135]: *Maiſon carrée* in Nimes), oder aber durch leichtes Vortreten einer hochkantgeſtellten Plattenſchicht, wie bei den Cellamauern der doriſchen Tempel, ohne jede weitere Zutat von Profilen.

Dieſer letzten Art folgte die Renaiſſance vorzugsweiſe da, wo enge Straſſen eine kräftige Entwickelung des Sockels verboten oder wo die Eigenart des Materials Profilierungen hart am Fußboden unzuläſſig erſcheinen ließ. So entbehren die Backſteinbauten Bolognas vielfach am Sockel jeder Kunſtform; lotrecht erheben ſich die Backſteinmauern bis zur erſten Fenſterbankgurte (*Caſa dei Carracci*), oder man

Digitized by Google

ſtellte aus natürlichen Steinen einen glatten Plattenſockel her und brachte dadurch die künſtlichen Steine aufser Berührung mit dem Bürgerſteig.

153 Zwei- und dreiteilige Sockel

Beim *Palazzo Serriſtori* in Florenz beginnen die boſſierten Mauerquader unmittelbar vom Bürgerſteig aus; die Paläſte *Torrigiani* und *Quaratefi* in Florenz, *Veroſpi* in Rom u. a. haben glatte und wenig ausladende Sockel; *Pandolfini* und *Pitti* zeigen eine Zweiteilung, d. h. über dem dem Boden entſteigenden Mauerwerk eine glatte oder profilierte Deckgurte; die Paläſte *Strozzi* und *Guadagni* in Florenz, *Bevilacqua* in Bologna haben die genannten Bankſockel; *Rucellai* in Florenz und *Piccolomini* in Pienza noch eine damit verbundene Rückwand, die durch eine beſondere Gurte begrenzt wird.

Die antike römiſche Dreiteilung des Sockels nimmt erſt *Bramante* in ſchönſter Weiſe am Bau der *Cancelleria* und am *Palazzo Giraud* in Rom auf, die für die ſpätere Zeit vorbildlich geblieben iſt. Sockelfuſs, Rumpf und Sockeldeckel bilden zuſammen den Sockel des Baues, die Dreiteilung desſelben, durch Sockel, aufſteigendes Gemäuer und Dachgeſimſe, erſtmals im kleinen Mafsſtab das betonend, was im grofsen am ganzen Baue ausgeſprochen wird (vergl. Fig. 146, S. 154).

b) Gurtgeſimſe.

154. Geſtaltung.

Fenſterbankgurten und Stockwerksgurten teilen das aufſteigende Mauerwerk des Baues der Höhe nach in horizontaler Richtung, wobei die erſteren weniger kräftig und weniger ſtark ausladend gebildet zu werden pflegen. Die Florentiner Paläſte und Wohnhäuſer der Frührenaiſſance zeigen ſamtlich nach mittelalterlicher Weiſe durchgehende Fenſterbankgurten, wie antike Kämpfergeſimſe profiliert, auf denen die Fenſtergeſtelle unmittelbar aufſtehen. Sie geben an der Faſſade die Höhe der Fenſterbrüſtungen an, die allerdings nicht immer der uns gewohnten Entfernung vom Fufsboden entſpricht; denn oft bringen erſt in der Leibung angeordnete Trittſtufen den Bewohner ſo weit, dafs er auf die Straſse hinabblicken kann.

Sollen die Geſchofshöhen von Fufsboden zu Fufsboden, alſo nicht von Fenſterbank zu Fenſterbank, im Aeufseren gekennzeichnet werden, dann treten derbere Geſimſungen in der Höhe der Gebälke auf, oft in Begleitung von Fries und Aſtragal (Fig. 143 bis 145 u. a.). Aber auch beide Geſimſungen, wenn die Horizontale noch mehr betont werden ſoll, treten miteinander am Baue auf, wobei dann die Stockwerksgurte zur Unterlage für die Fenſterbrüſtung wird, die aus dem Sockel, der Brüſtungsplatte und der durchgehenden, dann verkröpften Fenſterbankgurte beſteht.

Die Stockwerke werden aber auch noch durch eine weitere Art der Horizontalteilung gekennzeichnet, gleichgültig ob eine Vertikalteilung durch Pilaſter der verſchiedenen Ordnungen ſtatthat oder nicht; wobei die antiken Gliederungen — durch Architrav, Fries und Deckgeſimſe — als Fenſterbrüſtungen an der Faſſade hinziehen (z. B. *Palazzo Rucellai* und *Palazzo Lorderel* in Florenz). Sind ſtatt der Werkſteine Backſteine zur Anwendung gebracht worden, dann verringern ſich dem Material entſprechend die Ausladungen; die Kraft des Ausdruckes wird vermindert; die Verzierungsluſt tritt in den Vordergrund; auch werden die landläufigen antiken Gliederungen verlaſſen (vergl. *Palazzo Fava* in Bologna).

c) Hauptgeſimſe.

155. Holzgeſimſe.

Den Abſchluſs eines jeden Baues bilden die Dach- oder Traufgeſimſe, deren Form, Gröſse und Ausladung in äſthetiſcher Beziehung wohl zunächſt vom Ganzen

Digitized by Google

des Baues abhängen, die aber doch der Hauptſache nach durch das Material bedingt ſind. Die älteſte Form ſind wohl die Holzgeſimſe, die durch die oberſten Gebälke und die Dachſparren gebildet werden. Sie erfüllen am beſten ihren Zweck, den unterliegenden Teilen des Baues gegen Sonne und Regen Schutz und Schirm zu gewähren. Techniſch werden dabei die groſsen Ausladungen, oft mehr als 2 m über

Fig. 221.

Vom Brückenkopf der *Certoſa* bei Pavia.

die Mauerflucht vorſtehend, nicht durch Schrägbügen, wie beim mittelalterlichen Holzbau diesſeits der Alpen, bewältigt, ſondern durch mehrfach zuſammengekuppelte Sattelhölzer (vergl. Fig. 59, S. 63) oder durch Konſolen.

156. Hauſteingeſimſe.

Beſchränkt wird die Ausladung der Traufgeſimſe bei Verwendung von Sand- oder Kalkſteinen. Um nicht unverhältnismäſsig dicke Mauern ausführen zu müſſen, hat die Renaiſſance öfters zu ſehr gekünſtelten Mitteln gegriffen, um dennoch möglichſt groſse Ausladungen herzuſtellen, wie dies in Art. 91 (S. 142) beim

Digitized by Google

Geſimſe des *Palazzo Strozzi* erſichtlich gemacht wurde (vergl. Fig. 138, S. 144). In formaler Beziehung griff ſie meiſt auf die antiken Konſolengeſimſe zurück, dabei das alte Verhältnis 1 : 1 der Höhe zur Ausladung berückſichtigend, die Konſolen bald in einfacher Form im Frieſe, bald in reicher Form unter der kaſſettierten Hängeplatte verwendend. Die Korona wird dabei nach unten von Fries und Aſtragal begleitet oder von Fries mit Architrav, je nach der Gliederung der Faſſadenflächen.

Fig. 222.

Von der *Caſa dei Carracci* zu Bologna.

157. Backſteingeſimſe.

Werden Backſteine zur Ausführung genommen, ſo gilt für die Traufgeſimſe das Gleiche, was in Art. 154 (S. 237) bei den Gurtgeſimſen aus Backſteinen geſagt wurde. Die Ausladungen verringern ſich; die Verzierungen mit reliefierten und farbigen Ornamenten ſollen Erſatz für den Mangel an Energie bieten.

158. Hohlkehlengeſimſe.

Beinahe an ägyptiſche Weiſe erinnern die groſsen Hohlkehlengeſimſe, die aus Holz, Rohr und Mörtel hergeſtellt ſind, und deren monumentales Vorbild wohl an den Faſſaden der altchriſtlichen Baſiliken Roms zu ſuchen ſein dürfte. In Verbindung mit Lünetten und farbigem Schmuck geben ſie eine reizende dekorative Bekrönung des Baues ab, wie dies an vielen lombardiſchen Bauwerken, mit am ſchönſten am Brückenhaus der *Certoſa* bei Pavia, zu ſehen iſt (Fig. 221).

d) Vorkragen der oberen Stockwerke.

159. Vorgekragte Stockwerke.

Das mittelalterliche, überkragte Stockwerk, wobei über die Konſtruktion kein Wort weiter verloren wird, ſetzt den Fachwerkbau, dem man in Italien in den Städten erſt recht keinerlei Beachtung ſchenkte, nicht unbedingt voraus. Schon im Mittelalter[147]) bediente man ſich der mehr monumentalen Konſtruktionsmittel, um noch eine verhältnismäſsig breite Verkehrsſtraſse ohne Platzverluſt für die Wohnung zu gewinnen, der zwingende Grund, der in den Städten mit wachſender Bevölkerung

[147]) Siehe Piſa, Florenz, Siena u. a. O.

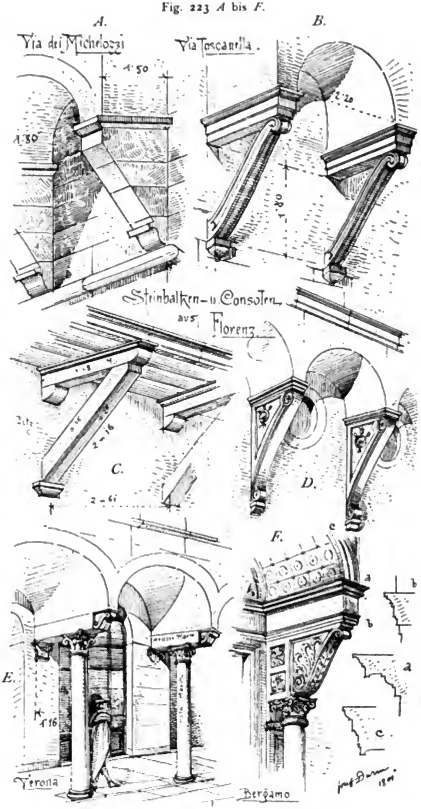
Digitized by Google

und enggezogenen Mauern zum überſetzten, hochgeführten Stockwerksbau trieb.

Dabei ruhen die vorgekragten Faſſadenmauern auf Steinkonſolen, die durch Bogen überſpannt waren, und man nahm entweder Backſteine oder Werkſteine zu Hilfe, je nachdem der betreffende Ort das eine oder das andere Material vorzugsweiſe bot. So hat z. B. Bologna an ſeiner *Caſa dei Carracci* unter Verwendung gewöhnlicher Backſteine, ohne jede Kunſtform, Konſolen vorgemauert, die durch Steinkämpfer abgeſchloſſen und mit halbkreisförmigen Tonnengewölbchen überſpannt ſind, welche an der Stirnſeite reich profilierte und ornamentierte Archivolte haben; darüber beginnt dann das glatte Backſteinſchichtenmauerwerk (Fig. 222).

Am gleichen Orte ſind im Hofe des *Palazzo Fava* die Tonnen auf mächtige, reich verzierte Konſolen geſetzt, die eine durchlaufende Galerie (Balkon) tragen, die aber nicht (nach *Filarete*) zum Trocknen der Wäſche beſtimmt iſt.

Fig. 223 *A* bis *F*.



Vorkragen der oberen Stockwerke.

In Florenz ſchloſs man an die mittelalterliche Weiſe an, erſetzte nur bei den Tonnen die Spitzbogen durch die Rundbogenform oder konſtruierte mit Quaderkonſolen. Sehr ſchön mit Vollkonſolen in künſtleriſcher Durchbildung (Voluten-aufrollungen und Flachornamente in den Zwickeln; vergl. Fig. 223 *D*) iſt die Ueber-

Digitized by Google

kragung an der Faſſade des Gaſthofes »*Ginevra e Porta Roſſa*« in der *Via Porta Roſſa* in Florenz ausgeführt. Bei einem Hauſe in der *Via dei Michelozzi* bei *San Spirito* kragen die Konſolen für das Obergeſchoſs 1,50 m über die Flucht des Erdgeſchoſſes vor; ſie ſind aus 4 Quaderſchichten gebildet, 1,80 m von Mitte zu Mitte entfernt und mit Rundbogentonnen überwölbt (Fig. 223 *A*). Wo die Konſolen bei gröſseren Ausladungen aus verhältnismäſsig kleinen Steinen hergeſtellt ſind, trifft man die Quader vielfach durchgedrückt; ſpäter wurden ſolche Konſolen durch ſichtbare Eiſenbänder mit dem kräftigen Mauerwerk des Untergeſchoſſes verbunden. An einigen einfachen Häuſern der frühen Periode in der *Via del Mercantino* treffen wir auch die Konſolen mit Flach- oder Spitzbogen überſpannt.

Eine vollſtändig in Stein überſetzte Holzkonſtruktion, bei der die wagrechten Kragbalken architravartig gebildet und durch 2 m lange Steinſtreben, auf Konſolen ruhend, abgeſtützt ſind, bei der die Stützen 2,20 m auseinanderliegen und nur an den Enden verankerte Tonnengewölbe tragen, weiſt ein Haus in der *Via Toscanella* auf (Fig. 223 *B*). Ich führe nur dieſe wenigen bezeichnenden Beiſpiele an, obgleich ſich in der Stadt noch viele gleichartige nachweiſen laſſen.

Das alte, groſse, bemalte Haus an der *Piazza Santa Croce* (*Palazzo Antella*), deſſen Originalplan ſich unter den Handzeichnungen in den Uffizien als ſtändiger Ausſtellungsgegenſtand befindet, zeigt eine Steinbalkenkonſtruktion ohne Bogenſprengung, d. h. eine ſolche mit wagrechten Unterbalken, wobei die Konſolen 2,61 m von Mitte zu Mitte liegen und Steinſtreben von über 2 m Länge bei einem Querſchnitt von 36 × 26 cm (Fig. 223 *C*) angewendet ſind[148]).

So hat ſich vielleicht *Filarete* bei ſeinem Handwerkerhaus die Ueberkragung ausgeführt gedacht.

Eine weitere Art der Abſtützung überkragter Stockwerke, die ein wirkungsvolles baukünſtleriſches Motiv abgibt, findet ſich an der einen Häuſerreihe der *Piazza delle Erbe* in Verona, wo an Stelle der Streben lotrechte Freiſtützen in Form von Säulen angeordnet ſind (Fig. 223 *E* u. *F*: Beiſpiel aus Bergamo).

e) Fenſter.

160. Form.

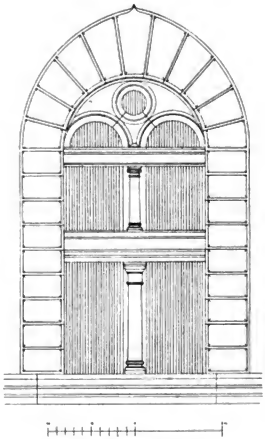
Was die antike Kunſt an Fenſterbildungen ſchuf, finden wir in der Renaiſſance unter gewiſſen Modifikationen wieder; auch was das Mittelalter hier Neues brachte, wurde angenommen, aber in die Formenſprache der Renaiſſance überſetzt. Oft iſt die Grundform noch romaniſch und gotiſch, das Detail aber antikiſierend. Der gerade Sturz, der halbkreisförmige, wie auch der ſpitz- oder flachbogige Abſchluſs werden beibehalten; eine neue Form tritt kaum hinzu; Kleeblattbogen, Zackenbogen, Kiel-, Gardinen- oder geſchneppte Bogen als innere Fenſterlichtform bleiben dem Stil meiſt fremd. Doch iſt auch hier keine Regel ohne Ausnahme: eine Art von Gardinenbogen findet ſich am *Palazzo Montanari* in Vicenza, andere an den Portalen von *Sant' Agoſtino* in Montepulciano, an der *Confraternità* in Arezzo u. ſ. w.

Die Kuppelung einzelner Fenſter, ihre Ueberſpannung durch einen groſsen Bogen und das Zuſammenfaſſen zu einem Ganzen werden ohne Bedenken aus der vorausgegangenen Kunſtperiode übernommen, wie auch bei der wagrechten Ueberdeckung die Steinkreuze innerhalb des Rahmens (Rom und Florenz: *Palazzo Venezia* und *Palazzo Gondi*). Die Fenſtergeſtelle haben im allgemeinen die Form eines auf-

[148]) Aehnliche Konſtruktionen mit geraden Steinbalken und Steinſtreben an den Vorbauten des *Ponte vecchio* zu Florenz u. a. O.

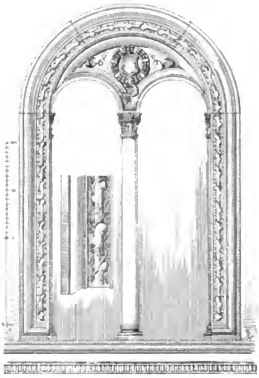
Digitized by Google

Fig. 224.



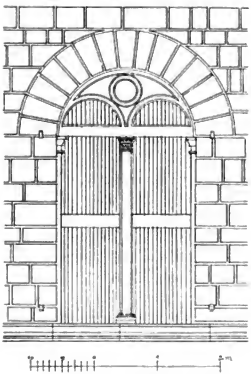
Von einem Palaſt zu Arezzo.

Fig. 225.



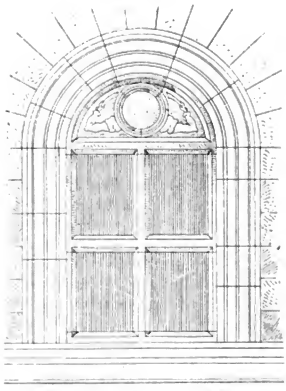
Vom *Palazzo Quarateſi* zu Florenz.

Fig. 226.



Vom *Palazzo Piccolomini* zu Pienza.

Fig. 227.



Vom *Palazzo Gondi* zu Florenz.

Digitized by Google

rechtſtehenden Rechteckes, wobei jedoch Abweichungen nicht ausgeſchloſſen ſind. Das Verhältnis der Breite zur Höhe im Lichten bewegt ſich in den Grenzen von 0,5 : 1 bis 1 : 1 bis 1 : $1\frac{1}{2}$ bis 1 : 2 und darüber.

161. Umrahmungen.

Die Umrahmung der Fenſteröffnungen geſchieht in einfachſter Weiſe durch ein ringsumgeführtes, gleichartig profiliertes Band, nach Art der antiken Architrave gegliedert (Erdgeſchoſsfenſter der Florentiner Paläſte der Frührenaiſſance), oder der untere Teil des Rahmens wird durchgeſchnitten und durch eine beſondere Fenſterbank (Bankgurte) erſetzt, wobei aber die Wiederkehr der Profile beſtehen bleibt. Auch der Rahmen mit den ſog. Ohren am Sturze bei verjüngten oder genau lotrecht aufſteigenden Gewänden nach antikem Vorbild bleibt in Uebung. Die Wiederholung der Ohren beim Gewändeſtand iſt gleichfalls nicht ausgeſchloſſen.

162. Schmuck.

Bereichert wird der Rahmen durch Fries und wagrechte Verdachung über dem Sturze, wozu noch ornamentale Dekorationen über der letzteren oder Aufſatze in dreieckiger oder flachbogiger Giebelform hinzutreten können. Mehr Ausdruck bekommt dieſe Zugabe durch Anordnung von Konſolen rechts und links des Sturzes, welche die Verdachung tragen und die vielfach eine bandartige Fortſetzung längs der Gewände finden. Reicher wird der Rahmen, wenn zu den Gewänden und Stürzen noch Pilaſter, Halb- oder Dreiviertelſäulen oder vollkommene Freiſäulen treten, die dann ein vollſtändiges antikes Gebälke mit oder ohne Giebelbildungen tragen.

Verkröpfte oder gebrochene Giebel gehören der Spätrenaiſſance und dem Barockſtil an, die geſchwungenen der Zeit der *Bernini* und *Borromini*. Verkröpfungen, die ſich nur auf die Gebälke beſchränken und den Giebel ungebrochen laſſen, ſind gleichfalls eine Bildung der ſpäten Zeit, aber mit Muſcheln oder Kartuſchen ausgeziert, von guter Wirkung (vergl. die Fenſter der Konſervatorenpaläſte in Rom). An Stelle der Pilaſter treffen wir auch nach unten verjüngte Hermenpfeiler an, die Löwenköpfe (vergl. Fig. 232: Fenſter des *Palazzo Cucoli*, *Via de' Servi* in Florenz, S. 248) und darüber verkröpfte Gebälke tragen, oder weibliche Köpfchen mit Bruſtanſatz, wie dies in reizender Weiſe ein Fenſter in der *Via Ginori* in Florenz zeigt.

163. Halbkreisförmig geſchloſſene und gekuppelte Fenſter.

Die halbkreisförmig geſchloſſenen Fenſter der frühen Zeit entfernen ſich in ihrer Rahmenbildung von der Antike; ſie zeigen entweder die breiten Quadereinfaſſungen mit äuſserer Spitzbogenform und der Schneppe im Scheitel, oder ſtarke, profilierte und ornamentierte Bänder bilden den Rahmen (Fig. 224 u. 225). Die gekuppelten Fenſter dieſer Gattung haben entweder den gleichen kräftigen Quaderrahmen, der mit Pfeilerchen und Architraven ausgeſtellt iſt, über dem ſich dann die kleinen Rundbogen mit durchbrochenen Füllungsplatten erheben, oder an Stelle der Teilungspfeiler treten ſchlanke Säulchen und ſchmale Leibungspilaſter, welche Architrave und Bogen aufnehmen, wobei der umfaſſende Rahmen in das Quaderwerk verlegt iſt (Fig. 226 u. 227). Eine ſchöne und reiche Bildung weiſt eine Doppelfenſternische im Hofe von *San Pietro* in Perugia auf (Fig. 228), bei der die feinſte antike Detailbildung zu ihrem vollen Rechte gelangt. Die Archivoltgliederung der Doppelfenſter und des überſpannenden Bogens iſt vollſtändig bis auf die Fenſterbank als Rahmen herabgeführt.

Die Anordnung der groſsen Bogenfenſter an den Florentiner Paläſten (*Strozzi*, *Riccardi*, *Rucellai*) iſt bereits im Bilde gegeben und im Texte beſprochen, ſo daſs nur noch ein Hinweis auf das Detail erübrigt, bei dem in Fig. 224 bis 228 im gröſseren

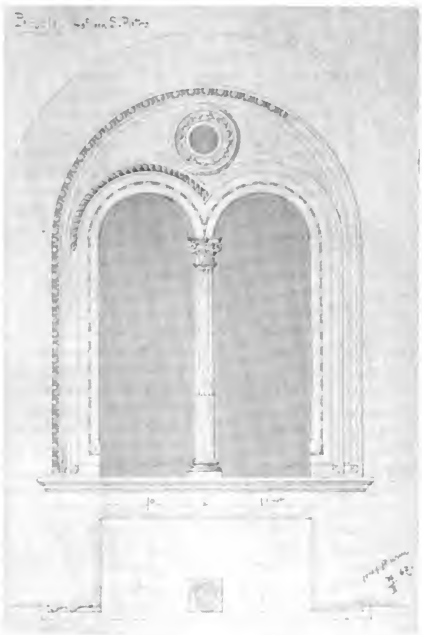
Digitized by Google

Mafsftab gezeigt ift, in welcher Art die Bogengliederungen fich verfchneiden und wie die Bogenzwickel ausgefüllt wurden, foweit fie nicht durchbrochen find.

164. Ausführung in Backftein.

Schön find diefe Fenftermotive an den Backfteinbauten der Frührenaiffance in der Lombardei und weiter füdlich bis Bologna durchgebildet. Nicht leicht werden anderswo reizvollere und üppigere Details gefunden werden als hier, wo auch die

Fig. 228.



Hoffenfter von *San Pietro* zu Perugia.

Behandlung der Grundform des Fenfters eine Wandelung erfährt, indem die Mittelftütze einer freien Endigung in Konfolenform weicht. Eine charakteriftifche Eigentümlichkeit bleiben dabei die Kämpfer- und die Scheitelakroterien, manchmal zu grofs im Mafsftab gegriffen, aber ftets fein detailliert. Die *Cafa Vecchietti*, die *Cafa Carracci*, die Paläfte *Pallavicini* (jetzt *Felicini*), *Fava* und *Bevilacqua* in Bologna bieten entzückende Beifpiele diefer übermütig verzierten Backfteinarchitekturen. Noch reicher aber haben

Digitized by Google

Filarete und ſeine Mitarbeiter oder Nachfolger am *Spedale maggiore* in Mailand ihre ſpitzbogigen Doppelfenſter gebildet, unter Anwendung von Marmor und Terrakotta. Hier feiert die oberitalieniſche Backſteinarchitektur neben der Bologneſer wahre Triumphe, was Kompoſition, Einzelformen und Technik anbelangt. Die prächtigen breiten Umrahmungen mit den im Weinlaub aufſteigenden Putten, den feinen begleitenden Perl- und Eierſtäben, daneben die monumentale Ausfüllung der Bogenzwickel mit lebendig modellierten Büſten, der die Doppelbogen ſtützende, mäſsig ſchlanke, marmorne Säulenſchaft geben im Rahmen der Säulen- und Blendbogenſtellungen der Faſſaden ein köſtliches Architekturbild ab.

Fig. 229.

Vom *Palazzo Pucci* zu Florenz.

165. Umrahmung der Kuppelfenſter durch Pilaſter und Gebälke.

Eine noch glänzendere Wirkung wird aber erzielt, wenn auch dieſe gekuppelten Rundfenſter rechteckig umrahmt werden durch ein von Pilaſtern oder Säulen getragenes Gebälke, wozu noch breite Giebelverdachungen hinzutreten können (vergl. *Scuola San Rocco* in Venedig).

166. Fenſter des *Sanſovino*.

Entſchieden reizvoller entfalten ſich die Fenſterbildungen, wenn die Meiſter auf ſpätrömiſche Vorbilder zurückgriffen und dieſe mit ihrem abgeklärten Geſchmacke und Schönheitsſinn zu Prunkleiſtungen allererſten Ranges umſtimmten, wenn ſie zum dreifach gekuppelten Fenſter griffen, deſſen mittlerer Teil rundbogig, deſſen Seitenteile mit Architraven wagrecht abgeſchloſſen waren (Fig. 229), ein Motiv, das jetzt noch am Kaiſerpalaſt in Spalato nachgewieſen werden kann und das *Sanſovino* an ſeiner Bibliothek in Venedig wohl mit dem vornehmſten Detail bekleidete, indem er den Bogen noch mit einem Schluſsſteine verſah und die anliegenden Zwickel mit Figuren füllte nach dem Vorgange bei den römiſchen Triumphbogen.

167. Fenſter des *Palladio*.

Einfacher und zugleich wirkungsvoller hat *Palladio* das Motiv, allerdings nicht als Palaſt- oder Wohnhausfenſter, bei ſeiner Baſilika in Vicenza verwertet, das dort in Bezug auf Groſsartigkeit der Wirkung die Art des *Sanſovino* weit übertrifft.

Eigenartig hat *Palladio* dieſes Motiv auch umgebildet bei der *Villa Pojana*, wo ein groſser Quaderbogen dem inneren kleineren konzentriſch geführt iſt und

Digitized by Google

die raumfüllenden Platten zwiſchen den beiden Bogen wieder durch ſchlichte Rundöffnungen durchbrochen ſind.

168. Fenſter des *Baccio d'Agnolo*.

Den gleichen Gedanken, nur in das Reichere überſetzt, finden wir bei den Saalfenſtern im Obergeſchoſs des *Palazzo vecchio* in Florenz (Fig. 230) verwertet; nur ſind dort zwiſchen die beiden Bogen ſtatt der durchbrochenen Füllplatten ſpeichenartig geſtellte Konſolen eingefügt und außerdem die ganze Anordnung noch durch Kompoſitapilaſter mit zugehörigen Gebälken umrahmt, womit ein dekorativer Apparat entfaltet iſt, wie er, beſonders auch in dieſem großen Maßſtabe, nicht leicht wieder anderwärts getroffen werden wird (Fig. 230).

Fig. 230.

Vom *Palazzo vecchio* zu Florenz.

Beſcheidener iſt der Gedanke an einem Fenſter des *Palazzo Pucci* in Florenz zum Ausdruck gebracht bei ſchöner Durchbildung des Details mit Wappenſchlußſtein und Kardinalshut, Kreuzſtab und Spruchbändern in den Bogenzwickeln (Fig. 229).

169. Andere Fenſter.

Eine freiere Behandlung erfährt das Rundbogenfenſter mit lotrechter und wagrechter Umrahmung am *Palazzo Puoti* in Verona, wohl ſpät, aber in nicht ungeſchickter Weiſe. Bis zum Kämpfer ſind beiderſeits auf Konſolen und Poſtamenten ſtehende Hermenunterſätze angebracht, aus denen von den Hüften aufwärts nackte Geſtalten hervorragen, die wohl eine verkröpfte Gurte über dem Haupte haben, aber ſich mit dem Tragen dieſer nicht abgeben, vielmehr Allotria treiben (Fig. 231), indem die männliche Figur nach der herausfordernden weiblichen durch die geſpreizten Finger ſchaut und wo an einem anderen Fenſter trotzige Männergeſtalten gegeneinander ſtehen, von denen die eine dem Beſchauer den Rücken dreht. Weniger geſchickt ſind die Schlußſteine, die als übergroße vorgeſetzte Köpfe ohne eine architektoniſche Vermittelung, wie am etruskiſchen Tore in Volterra, gebildet ſind.

Als intereſſante Beſonderheit iſt noch das Fenſter in der *Via de' Servi* in Florenz (Fig. 232) und das in dem früher offenen Torbogen des *Palazzo Pitti* eingeſtellte (Fig. 233) zu verzeichnen. (Vergl. Art. 162, S. 243.)

170. Fenſter des *Bramante*.

In beſonderer Weiſe verarbeitet der große *Bramante* die Rundbogenfenſter durch Umführung eines rechteckigen Rahmens entweder in ganz einfacher Form

Digitized by Google

oder auf das reichſte gegliedert. Die Gotik verſuchte ſchon bei den lombardiſchen Bauten ähnliches und vor ihr die romaniſche Kunſt; auch die Frührenaiſſance hatte das Bedürfnis (*Caſtello* in Ferrara und *Spedale maggiore* in Mailand), bei Bogenfenſtern (Rund- und Spitzbogen) einen rechteckigen Rahmen herzuſtellen. Wir müſſen aber im vorliegenden Falle noch weiter zurückgreifen. Es können zuweilen konſtruktive Gründe geweſen ſein, welche die Meiſter veranlaſsten, eine Form zu ſuchen, die eine beſſere Verbandſchichtung zwiſchen den Bogenſteinen und den Schichtquadern zuließ, als dies beim unmittelbaren Aufſchneiden der wagrecht liegenden Steine auf die Quader der Rund-, Spitz- oder Flachbogen der Fall war. Ein ſolcher Steinſchnitt iſt und bleibt ſchlecht, der ſich zu allen Zeiten, wo er verwendet wurde, gerächt hat. Man kommt über dieſen hinweg durch den bekannten altrömiſchen Fugenſchnitt der Bogenſteine[149]) oder noch einfacher, wenn die umrahmende Ausgleiche von den Bogenſteinen nach den Schichtquadern mit letzteren aus einem Stücke gearbeitet wird, wie *Bramante* es tat und vor ihm ſchon die Griechen und Römer getan haben. In Athen finden wir die umrahmten Bogen in der Nähe des bekannten Turmes der Winde, ein Werk aus dem erſten Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung, wobei die Dreieckzwickel ſchon Füllroſetten tragen[150]), und ein weiteres Beiſpiel an der *Porta de' Borſari* in Verona, wo das vollendete »*Bramante*-Fenſter« der *Cancelleria* in Rom vollſtändig vorgebildet iſt, nur mit dem Unterſchiede, daſs in Verona das Detail entſetzlich roh ausgeführt iſt. Ob zu *Bramante*'s Zeit noch

Fig. 231.

Vom *Palazzo Puoti* zu Verona.

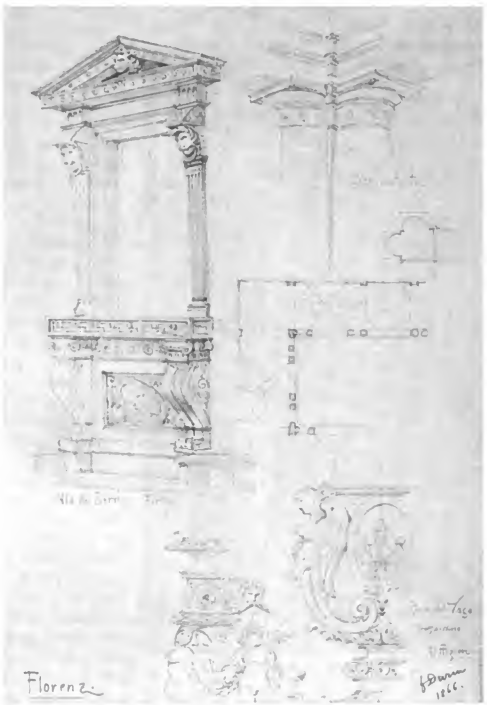
149) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Art. 254, S. 223) dieſes »Handbuches«.

150) Vergl. ebendaſ., Bd. 1, 2. Aufl., Fig. 229 (S. 298) mit dem Hinweis auf *Bramante*

Digitized by Google

Verwandtes in ſchönerer Form, aus einer beſſeren Epoche der antiken Kunſt erhalten war, iſt ſchwer zu ſagen, aber mehr als wahrſcheinlich (Fig. 234: *Porta de' Borſari* und Fig. 235: *Fenſter der Cancelleria*).

Fig. 232.



Von einem Hauſe in der *Via de' Servi* zu Florenz.

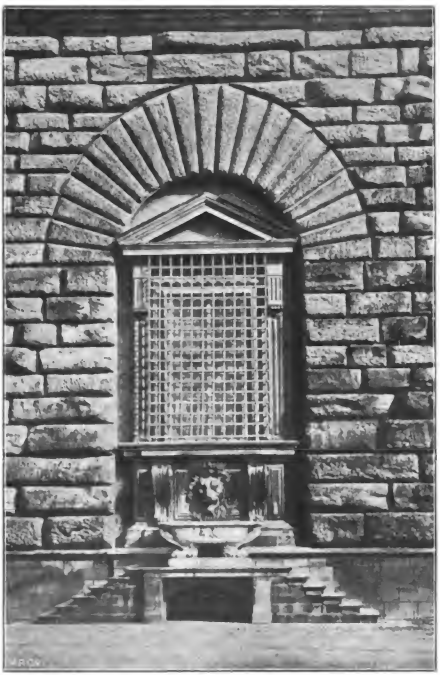
171. Fenſterverſchlüſſe.

Daſs das römiſche Altertum ſich mit den Verſchlüſſen von Fenſter- und Türöffnungen durch Stoffe, Holz- und Metallgitter, Holzläden u. dergl. nicht begnügte, daſs dieſem die in hölzerne Futterrahmen ſchlagenden Holzfenſtergeſtelle mit eingeſetzten, und zwar nicht gerade kleinen Glasſcheiben in der Kaiſerzeit geläufig

Digitized by Google

waren, ift bekannt, auch dafs damals Metallbefchläge zum Beweglichmachen und Feftftellen der Fenfter-, Tür- und Ladenflügel, als Scharnierbänder, Schlöffer mit Riegelgetrieben, dafs weiter die geftemmte Schreinerarbeit, die Verzinkungen beim Zufammenfügen von Holzteilen, das Spunden, die Einfchubleiften (technifche Vor-

Fig. 233.



Vom *Palazzo Pitti* zu Florenz.

gänge, von welchen die Aegypter fchon Gebrauch machten) ausgeführt wurden, kann wohl gleichfalls als bekannt vorausgefetzt werden[151]).

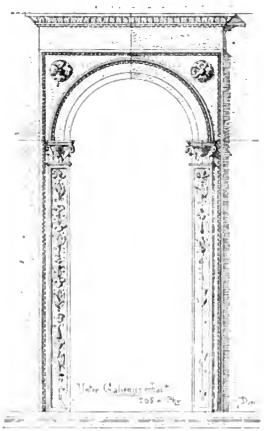
Die Stürme der Völkerwanderung räumten auch mit diefen Errungenfchaften der alten Welt auf, und eine fpätere Zeit der Ruhe und Entwickelung konnte wieder

[151]) Vergl. ebendaf., Bd. 2, Art. 212 (S. 225).

Digitized by Google

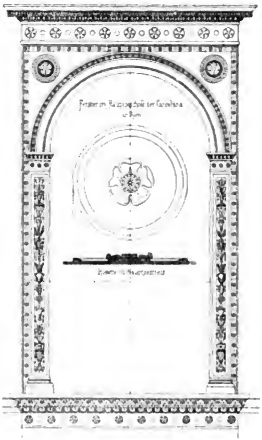
das »nacherfinden«, was die Alten fchon erledigt hatten, und die Anfänge waren wieder fo roh und die gleichen wie in längft vergangenen Zeiten. Zuerft äufsere, dann innere Holzläden, die an Bändern auf Kloben gingen oder in Zapfen und Ringen (Pfannen), wie die alt-etruskifchen Grabtüren, ein Verfchlufs durch vorgelegte Holzriegel oder durch Haken und Ringe oder Schubriegel mit Löchern, zweiteilige Läden, zufammengehalten durch Scharnierbänder oder Klobenbänder mit Gelenken — das find etwa die Vorrichtungen, mit denen man fich gegen Hitze und Kälte, Regen und Sonnenfchein über ein halbes Jahrtaufend und mehr fchützte; dabei gingen bei Bogenfenftern die Verfchlüffe, wenn fie aufsen angebracht waren, überhaupt nur bis zum Kämpfer; der obere Teil zwifchen den Bogenfchenkeln blieb frei.

Fig. 234.



Porta de' Borfari zu Verona.

Fig. 235.



Fenfter der *Cancelleria* zu Rom.

Mit diefen primitiven, mittelalterlichen Fenfterverfchlüffen, die fich alle als feite Holzverfchlüffe mit oder ohne kleine Lichtöffnungen erweifen und welche die Zimmer dunkel liefsen, wenn man fich gegen Regen und Kälte fchützen wollte, begnügte fich auch die frühe Zeit der Renaiffance in Italien.

Im angrenzenden Frankreich geben uns Rechnungen für Fenfter im Schloffe zu Caen (1388), im *Hôtel Dieu* in Paris (1376) und im Hôtel *Karl VI.* (1380) die Gewifsheit, dafs auch hier keine anderen Verfchlüffe im Gebrauch waren, und bei der Belagerung von Troyes (1429) werden noch folche erwähnt.

Fenfteröffnungen, durch welche man Licht einlaffen und fich doch gegen Wind und Wetter fchützen wollte, wurden mit geölter Leinwand zugehängt oder die Leinwand in die hölzernen Rahmen oder in die Oeffnungen eingepafst. So liefsen im

Digitized by Google

Jahre 1390 die Kartäuſer in Dijon ihre Kapellenfenſter mit geölter Leinwand verſchlieſsen, und im *Journal de la dépenſe du Roi Jean en Engleterre* (1359—60) werden für die Fenſter im Zimmer des Königs Fenſterholz, Nägel und Terebinthenöl zum Transparentmachen der Leinwand angeführt. 1380 lieſs *Karl VI.* Geld auszahlen für gewachſte Leinwand (*Toile cirée*) und Nägel für die Fenſter im Zimmer des *Monſeigneur d'Anjou*. Auch dünne Felle (*Peau de cuir*), durch Fette transparent gemacht, ſind verrechnet.

Im XIV. Jahrhundert kannte die Bourgeoiſie von Paris noch keine anderen Fenſterverſchluſſe als diejenigen mit geölter Leinwand. Nach den *Comptes du Roi René* waren im Schloſſe zu Tarascon (1447), im *Palais d'Aix* (1448), in der *Maiſon de Pertuis* (1450), im Schloſſe zu *Reculié* (1471) die gleichen Verhältniſſe, d. h. die Verſchlüſſe der Fenſter mit Oelleinwand. Für das Zimmer *Louis XI.* (1478—81) weiſen die Rechnungen des gleichen Königs *René* (1479) Ausgaben für geöltes Papier zu Fenſterverſchlüſſen auf. Dies war eine Verbeſſerung in der Lichtzuführung; es war weniger ſolid, aber dafür durchſichtiger. Um Papier und Leinwand gegen den Wind zu ſchützen, durchzog man dieſe mit Harfen- und Bogenſaiten. Dieſe Praxis wurde noch im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert geübt. Im Schloſſe zu Fontainebleau wechſelten noch 1639—42 Papier- und Glasfenſter nebeneinander ab. Die Prinzeſſin *von Monpenſier* meldete noch 1649, dafs ſie im Schloſſe von St.-Germain ein grofses, vergoldetes und bemaltes Zimmer habe, aber ohne Fenſterverglaſung! In Bordeaux wird noch 1735 die *Toile cirée* erwähnt und im Spital zu Lyon 1740 das geölte Papier.

172 Fenſterverglaſung.

An Stelle der Oelpapiere, der geölten Leinwand und der dünn geſchabten, eingefetteten Tierhäute trat auch bei Paläſten und Wohnhäuſern das Glas. Während im ganzen XV. Jahrhundert und noch 50 Jahre ſpäter die Verglaſung nur ſpärlich auftrat, wurde ſie im XVI. Jahrhundert (1550) ziemlich allgemein, wobei aber nicht vergeſſen werden darf, dafs die alten Verfahren indes noch in Uebung blieben. Dabei war ſie aber immer noch teuer. Das Verlangen nach reinem, hellem Tageslicht in den Zimmern räumte auch mit den ſteinernen Fenſterkreuzen auf, um dem Licht freieren Zutritt zu geſtatten, wobei die bunte Verglaſung gleichfalls fiel, und mit dem Ende des Jahres 1650 war die Verwendung von nur weifsem Glaſe in den Wohnräumen vollzogen. Der vollen Verglaſung geht die teilweiſe voran: den kleinen Scheiben folgen mit der Zeit die grofsen, d. h. die älteren Butzen und Rauten werden verdrängt durch die rechteckigen Sproſſenſcheiben mit und ohne Facetten (Fig. 236).

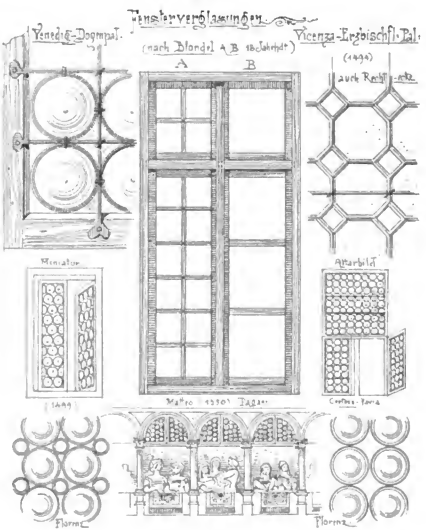
Im unten genannten Werke[152]) iſt in farbiger Darſtellung das Bild eines Schlafzimmers aus dem XV. Jahrhundert veröffentlicht, deſſen Original ſich im Louvre-Muſeum in Paris unter dem Titel »*L'annonciation*« befindet. Es zeigt ein gerade überdecktes Fenſter ohne Steinkreuz, bei dem etwa $^4/_5$ des Fenſterlichtes mit zweiteiligen, feſten, benagelten Holzläden verſchloſſen ſind; einer davon iſt auch nach der Höhe geteilt, während das obere Fünftel des Fenſters mit in Blei gefaſsten Rautenſcheiben verglaſt iſt (Fig. 237 *f*), das eine getreue, unanfechtbare Darſtellung eines Fenſterverſchluſſes aus der Zeit gibt, in der die volle Verglaſung noch nicht eingeführt war. Dieſen Fall dürfen wir uns dann auf die Bogenfenſter übertragen, von denen wir geſagt haben, dafs die Läden nur bis zum Kämpfer reichten und dafs der obere Teil offen blieb, um ſpäter eine Verglaſung aufzunehmen.

152) HAVARD, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII. ſiècle juſqu'à nos jours, ouvrage couronné par l'académie des beaux-arts.* Paris (ohne Datum). Tome I, Pl. 41.

Digitized by Google

In der Kathedrale von Reims befindet ſich eine Tapiſſerie aus dem XV. Jahrhundert, die Geburt Chriſti darſtellend, auf der Rautenverglaſung dargeſtellt iſt. Aus der gleichen Zeit ſtammt in der *Libreria* zu Siena ein Bild von *Pinturicchio* (1454 bis 1513), auf dem Butzen gemalt ſind, und in dem Bilde: *Une leçon d'Anatomie d'après fascicules medicines de Jean Ketham* (Venedig 1493) ſind wieder Butzen, wie auch auf dem Bilde des *Ambrogio Borgognone* († 1524) in der *Certoſa* bei Pavia ſolche angegeben ſind. Beide Arten dürften daher zeitlich nebeneinander geübt worden ſein, als man ſich von Leinwand, Papier und Tierfellen losſagte. Dabei

Fig. 236.

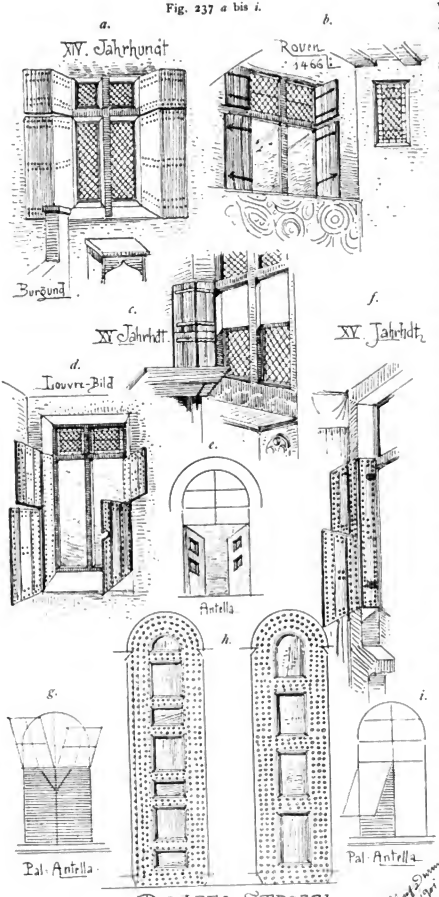


wollen aber die runden, kleingeſchnittenen, in Blei gefaßten Plangläſer nicht mit den gegoſſenen Butzen, mit dem Nabel im Mittelpunkt, verwechſelt werden (vergl. die Butzen- und Rechteckverglaſung von Fenſtern am Dogenpalaſt zu Venedig, an Bauten in Vicenza und Florenz auf Fig. 236).

Die mittelalterlichen genagelten Läden als Fenſterverſchlüſſe im ganzen finden ſich aber noch in der Frührenaiſſance, wofür wir greifbare Belege haben, und zwar an einem der wichtigſten Monumente, am *Palazzo Strozzi* in Florenz. Dort ſind im Obergeſchoß noch zwei der alten Läden an der Rückſeite des Palaſtes nach dem kleinen Platze hin erhalten. Sie ſind aber nicht in der rohen geſpundeten Art hergeſtellt oder aus einem Brettſtück geſchnitten, ſondern nach antiker Art in Rahmen-

Digitized by Google

Fig. 237 *a* bis *i*.



Fensterverschlüsse.

werk und Füllungen zerlegt, der eine der Höhe nach in fünf, der andere in drei Füllungen, wobei die Rahmen mit drei Reihen Eisennägeln benagelt sind (Fig. 237 *h*). Auf der Tafel 435 der öffentlich ausgestellten Handzeichnungen in den Uffizien weist die gemalte Darstellung des noch bestehenden *Palazzo Antella* in Florenz die alten Fensterverschlüsse auf, die zum Teil aus Klappfenstern zum Aufstellen (Fig. 237 *g* u. *i*), zum Teil aus Holzläden bestehen, aus denen kleine viereckige Löcher ausgeschnitten sind, um Tageslicht in das Innere einzulassen (Fig. 237 *e*).

Die in Blei gefassten bunten und hellen Glasscheiben erhalten sich im XV. und XVI. Jahrhundert, mit und ohne Verbindung von Läden, in Form von Rund- und Rautengläsern, wie dies auf ungezählten Miniaturen und Holzschnitten dargestellt ist[153]), weichen den gröfseren, in Holz-

[153]) Z. B. in: Lacroix, P. *Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance*. Paris 1871. — Die betreffenden Bilder stammen zumeist aus dem XV., einige auch aus dem XVI. Jahrhundert.

Digitized by Google

ſproſſen liegenden, und in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts treten wir in die moderne Aera der Fenſter ein; in dieſer Zeit werden letztere auch von Steinrahmen und jedem überflüſſigen Holzwerk befreit und die Zahl der Sproſſen verringert (Fig. 236).

Maria von Medici machte im *Palais du Luxembourg* den erſten Verſuch mit in Silberſtäben gefaſsten Facettengläſern, die aber wegen ihrer grofsen Koſtbarkeit keine allzu grofse Verbreitung fanden[154]).

Dieſe rechteckigen weifsen Scheiben, in Holz- oder Eiſenſproſſen oder in Bleizügen liegend, behalten bei wechſelnder Gröfse die Herrſchaft bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts, wo auch dieſe wieder noch gröfseren Scheiben mit und zuletzt ohne Sproſſen weichen mufsten, die in allerneueſter Zeit wieder gegen die kleinen Sproſſenſcheiben *Louis XVI.* eingetauſcht werden, nachdem die moderne zweite Butzenſcheibenlyrik auch ausgeklungen iſt.

So wird das Alte wieder neu, und wer von unſeren Baukünſtlern und Bauherren jeden Wechſel heutzutage mitmachen will, denen wünſchen wir Humor und Geld!

Die Gröfse der Gläſer beſtimmte früher ihren Wert, und der Ausgangspunkt für die Herſtellung grofser Gläſer lag in der Spiegelfabrikation. Dort war zuerſt das Beſtreben, wieder Gläſer zu ſchaffen, von denen *Seneca* aus dem alten Rom berichtete, dafs ſie die menſchliche Figur in ihrer ganzen Gröfse widerſpiegelten.

Hierbei hatte Italien die Führerſchaft übernommen; Venedig hatte das Monopol für die Fabrikation grofser Gläſer und verſorgte die ganze gebildete Welt mit ſolchen. Was man aber damals unter »grofs« verſtand, wird heute nicht mehr geſchätzt. Im Inventar des Kardinal *Mazarin* (1653) wird ein Venezianer Spiegel von 27 × 22 Zoll angeführt, und ein ſolcher von 50 × 65 Zoll wird noch 1759 als ein Wunderwerk angeſehen. Einige Jahre ſpäter werden die Spiegel ſchon bis zu 78 × 47 Zoll hergeſtellt, und der gröfste in Rahmen gefafste Spiegel, den *Louis XIV.* befafs, mafs nur 53 × 34 Zoll. Wie koſtbar ſie geſchätzt wurden, mag das Vorkommnis beweiſen, dafs die Republik Venedig ein grofses Werk getan zu haben glaubte, als ſie der *Maria von Medici* anlafslich der Geburt *Louis III.* einen Spiegel zum Geſchenke machte. Welchen Wert man der Fabrikation beilegte, iſt durch die Berufung von Arbeitern aus Murano um hohe Löhne durch *Henri II.* im XVI. Jahrhundert feſtgeſtellt.

Die Spiegel ſpielten aber auch eine Rolle in der Dekoration der Innenräume der Grofsen und Reichen. So hatte *Katharina von Medici* (1589) ein Kabinett (*Cabinet des miroirs*), das 119 Spiegel aus Venedig enthielt. *Marie Antoinette* hatte in Trianon ein Badezimmer mit bemalten Spiegeln und ein Boudoir »*tout en glaces*«. Die ſpäte Renaiſſance — Barocco und Rokoko — machen von den Spiegeldekorationen mit Vorliebe Gebrauch, oft in reizvoller, origineller und glücklichſter Weiſe. Diesſeits der Alpen waren hier die Favorite bei Raſtatt, das Würzburger Schlofs, Schlofs in Pommersfelde u. ſ. w. zu nennen.

Mit der Art der Verglaſung ändern ſich aber auch die Holzkonſtruktionen der Fenſter und ihre Beſchläge.

[154]) Im Schloſſe zu Mannheim waren ſolche, aber in Holzſproſſen gefafst, noch vor wenigen Jahren vorhanden, die eine Gröfse von 33 × 43 cm bei 2,50 cm breiten, ganz flachen Facetten hatten, die aber durch Unverſtand bei einer Renovation zu Grunde gingen. — Im Schloſſe zu Bruchſal ſind die Rechteckſcheiben ohne Facetten (wohl nicht mehr die alten) 36 × 26,50 cm grofs und liegen an der Hauptfaſſade in Holzſproſſen, nach dem grofsen Treppenveſtibül zu in vergoldeten Bleifaſſungen.

Digitized by Google

Die Rechnungen von Fontainebleau (1536—1639) ſprechen von aufgehenden Flügeln und unterſcheiden ein- und zweiflügelige (*Châſſis à fiches* und *Châſſis briſés*) und von 1691—92 auch von Schiebefenſtern (*Châſſis à couliſſe*, heute *à guillotine* genannt); ſie bringen aber auch feſtſtehende und bewegliche im Gegenſatz zueinander. Die Schiebefenſter mit Sproſſen wurden ſowohl aus Eiſen, als auch aus Holz ausgeführt. (Beim Stadthaus in Rouen wurden z. B. die Gläſer in Eiſenrahmen gefetzt.) Zu den Schiebefenſtern und den in Scharnierbändern gehenden Fenſterflügeln treten in Italien auch die ausſtellbaren Klappflügel hinzu, wie dies am *Palazzo Antella* zu Florenz gezeigt wurde. Die beweglichen Flügel fetzen aber Futterrahmen voraus, die übrigens ſchon bei Ladenverſchlüſſen mit verglaſtem feſtem Oberteil gebraucht wurden.

Mit den gröſseren Scheibenfeldern gehen dann aber als Sicherheitsverfchlüſſe die inneren Läden Hand in Hand, die bei den gewöhnlich ſtarken Umfaſſungsmauern ſich gut in die Leibungen einfügten und eine künſtleriſche Ausbildung (Fig. 238) erhielten, wie die übrigen aus Holz angefertigten Ausſtattungsſtücke und Konſtruktionsteile eines Raumes (Türen, Lambris, Täfelungen).

Eine techniſche und formvollendete Ausführung erhielten die Fenſter, Fenſterläden und ihre Beſchläge erſt in der ſpäten Zeit der Renaiſſance, in den Zeiten des Barocco und Rokoko, und zwar in einer Weiſe, von der das Mittelalter keine Ahnung hatte, beſonders nachdem ſie ſich von ihm vollſtändig freigemacht hatte. Durchdacht bis in das kleinſte, allen Eigentümlichkeiten der dabei in Rede ſtehenden Materialien Rechnung tragend, alle Möglichkeiten erwägend, erheben ſich dieſe Neuerungen des inneren Ausbaues zu geradezu muſtergültigen Leiſtungen und beherrſchen denſelben in Grund- und Einzelformen ſeit über 2½ Jahrhunderten bis zur Stunde. Und keine moderne Wohnung kann ihrer entraten, ſie mag in einem Stil gehalten ſein, in welchem ſie wolle; denn kein Verſtändiger wird einer ſtiliſtiſchen Schrulle zuliebe auf die Fenſterverſchlüſſe der mittelalterlichen Wohnungen zurückgreifen wollen, wenn er nicht an ſeine Freunde berichten wollte, wie einſt Frau *von Maintenon* an den Duc *de Noailles* (1705): »*Si j'habite encore longtems la chambre du Roi, je deviendrai paralytique; il n'y a ni porte, ni fenêtre qui ferme. On y eſt battu d'un vent qui me fait ſouvenir des ouragans de l'Amérique.*« Es zeugt von einer erſchreckenden Unkenntnis der Entwickelung der Dinge, von einer Verblendung und einem häſslichen Undank gegen die Antike und die Renaiſſance, wenn heute jemand drucken läſst: »In den Künſten und im Handwerk ſeien im Mittelalter faſt alle Aufgaben gelöſt worden, alle Typen geſchaffen worden.«

173. Beſchläge.

Die Leiſtenrahmen und Sproſſen (wo letztere nicht aus Metall gemacht ſind) wurden durchweg aus Hartholz (Lärchen oder Eichen) ausgeführt, die Läden nach antiker Art in geſtemmter Arbeit, die Beſchläge der Fenſter und Läden aus Eiſen oder Bronze (Meſſing).

Die beweglichen Flügel zeigen bei gewöhnlichen Bauten vielfach noch die Beſchläge mit Winkelbändern (abgekröpfte Bänder) und Kloben, bei beſſeren Ausführungen aber durchweg die *Fiche*-Bänder oder die antiken Scharnierbänder unter Verwendung von Eiſen oder Meſſing, wo dann nur die Hülſen ſichtbar vortreten, während die Lappen im Holzwerk eingelaſſen und mit Stiften, deren kleine Köpfe oft blank hervortreten, ſogar noch vergoldet ſind, befeſtigt waren. Bei dünnen Hölzern ſehen wir auch die Holzſchrauben (ſeit 1630) zum Feſtmachen einzelner Beſchlägteile verwendet. Sind die Flügel groſs, ſo treten bei den *Fiche*-Bändern noch

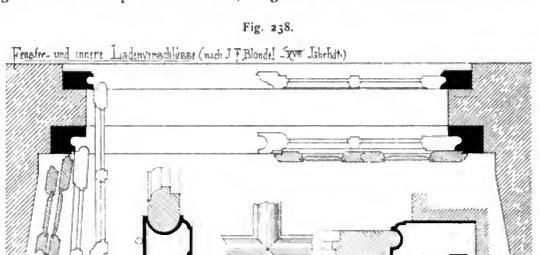
Digitized by Google

die eingelaſſenen Winkel (ſog. Scheinhaken) bei den Eckverbindungen der Rahmenhölzer auf[155]).

Das Feſtſtellen der Flügelfenſter und der Verſchluſs derſelben wurde bei kleinen und einfachen Ausführungen durch Riegel (Vorreiber und Ruder) oder durch Treibſtangen der verſchiedenſten Art (Eſpagnoletteſtangen- und Basküleverſchluſs) bewerkſtelligt. Griffe und Schliefskloben erhielten vielfach reiche ornamentale Ausbildung unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ebenſo die Hülſen der *Fiche*-Bänder. Das Beſchläge der Läden wurde meiſt durch Scharnierbänder und Baskule, deren Griffe auf der Rückſeite als hängende, bewegliche Ringe ausgebildet ſind, hergeſtellt, um möglichſt wenig freien Raum zwiſchen der Leibungswand und den Läden zu laſſen. Dieſe inneren Läden wurden in den Bereich der Geſamtdekoration des Raumes gezogen und dementſprechend bemalt, vergoldet und mit Ornamenten bedeckt.

Fig. 238.

Fenſter- und innere Ladenverſchlüſſe (nach J. F. Blondel, XVIII. Jahrh.).



174. Vorfenſter.

Um noch gröfsere Sicherheit gegen Zugluft und ſtarke Abkühlung der Scheibenflächen während der kalten Jahreszeit zu haben, griff man ſchon im XVIII. Jahrhundert[156]) zu beweglichen, nach innen aufſchlagenden Vorfenſtern (Winter- oder Doppelfenſtern), wobei die Permanentfenſter einen ſog. Wolfsrachenverſchluſs, die Vorfenſter einen Karniesverſchluſs erhielten (Fig. 238[157]).

f) Eingangstore.

175. Haupteingangstore.

Die Haupteingangstore ſind in ihrer Bildung den gleichen Abwandelungen vom einfachſten bis zum reichſten unterworfen wie die Fenſter. Die Florentiner Paläſte der Frührenaiſſance (*Strozzi*, *Riccardi*, *Pitti*, *Gondi*) zeigen in der Regel als Einfaſſung der Türöffnungen einfach profilierte, aber breite Umrahmungen, die oben halbkreisförmig abgeſchloſſen ſind, bei einem Verhältnis der lichten Oeffnung von 1 : 2 bis 1 : $2^1/_2$, wobei jeglicher weiterer Schmuck vermieden iſt. Am *Palazzo*

[155]) Gut erhaltene Beſchläge dieſer Art ſind noch im Schloſſe zu Bruchſal, wo alle Teile aus blankem Meſſing hergeſtellt ſind, während das Holzwerk mit einem Oelfarbanſtrich überzogen iſt.

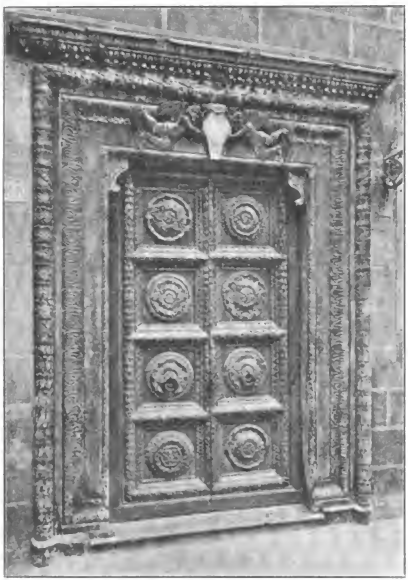
[156]) Siehe: Blondel, J. F., *Cours de l'architecture*. Paris 1777.

[157]) Nach: Blondel, a. a. O., Bd. VI, Pl. CXXXII, wo die Anordnung dieſes dreifachen Verſchluſſes gegeben iſt.

Digitized by Google

Rucellai ſind die Tore wagrecht gedeckt; beim *Palazzo Vitelleſchi* in Corneto (Uebergangsſtil) iſt das Eingangstor gleichfalls gerade geſchloſſen und durch einen auf Konſolen ruhenden Giebel bekrönt, deſſen Bildung feines noch befangenen und keuſchen Details wegen in Fig. 15 (S. 15) gegeben wurde. Dann folgen die reicheren, mit Ornamenten und Figuren überladenen Portale der lombardiſchen Frührenaiſſance, von Pilaſtern und antiken Gebälken umſchloſſen, wovon das jetzt im *Caſtel vecchio* zu Mailand befindliche Portal des alten Mediceerpalaſtes ein glänzendes Beiſpiel gibt (ſiehe Fig. 10, S. 12).

Fig. 239.



Vom erzbiſchöflichen Palaſt zu Lucca.

Auch iſt die Fülle von kleinen Hausportalen in Genua nicht zu vergeſſen, die bald, wie *Bramante*-Fenſter, zart und fein im Detail mit Figurenbildwerk ausgeziert ſind, bald mit Pilaſtern oder kandelaberartigen Freiſtützen und zugehörigen Gebälken umzogen ſind. In Lucca iſt die ſchöne Eingangstür am erzbiſchöflichen Palaſt (Fig. 239) als ein reizvolles Werk der Frührenaiſſance zu erwähnen.

Die Pilaſter weichen wieder den Halb-, Dreiviertel- und ganzen Säulen (*Doria Turſi*, *Durazzo* in Genua, *Sciarra* in Rom u. ſ. w.), die einfachen Säulen den doppelten mit Figurenaufſätzen (*Palazzo Spinola* in Genua); Dreieck- und Segmentgiebel mit liegenden Figuren (*Palazzo Gambaro* in Genua) erheben ſich über den geraden Gebälken, und zuletzt ſind die Portalſäulen wieder nur Träger für die über dem Torweg angebrachten Balkone (*Palazzo Franzoni* in Albaro).

An Stelle der Säulen treten dann aber auch zunächſt Hermenkaryatiden, entweder in gebundener Form, wie beim *Palazzo Cippola* in Brescia (Fig. 240), oder in freier, bewegter Weiſe am *Palazzo Durazzo-Brignole* (*Via nuoviſſima*) in Genua, mit Halbfiguren aus Konſolen herauswachſend, mit erhobenen Armen in gebückter Haltung Gebälkeſtücke tragend, auf denen der höher gelegene Balkon ruht.

Digitized by Google

Leidenfchaftslos find weibliche Hermenkaryatiden, mehr als frei vorgeftellte Dekorationsftücke, an antike Vorbilder, dem Gedanken nach an die Figuren der *Incantada* in Salonichi erinnernd, am Gartenportal des erzbifchöflichen Seminars in Mailand (Fig. 241) zur Anwendung gebracht. An Stelle der Hermen treten auch ftämmige, muskulöfe, balkontragende Vollfiguren, die auf hohen Poftamenten rechts und links des Torweges am *Palazzo Barzellini* in Bologna ftehen; als unbefchäftigte Geftalten, gleichfam als Wächter, find fie am Portal des *Palazzo Rangoni* in Parma aufgeftellt. (Siehe Fig. 112, S. 113.)

Fig. 240.

Vom *Palazzo Cippola* zu Brescia.

Grofsartig geftaltet fich der Torweg, wenn ihm eine Halle vorgelegt wird, die fich auf Säulen mit geradem Gebälke und einem Bogen in der Mitte öffnet, wie an einem Gebäude in Perugia (Fig. 242) oder beim *Mercato* am gleichen Orte, wo der Eingang in die Bogenhalle noch durch vorgeftellte Säulen befonders ausgezeichnet wird (Fig. 243).

Mächtig wirkt das Motiv in das Grofse überfetzt beim Durchgang durch die Säulenhallen der Uffizien in Florenz mit dem dreifachen Fenfter über dem Bogen und der dort angeordneten ftehenden Figur, fowie den beiden liegenden Geftalten (Fig. 244). Zum Einfachen kehrt *Vignola* bei feinem Schlofsportal in Caprarola zurück, das wir in Fig. 245 nach feiner Originalzeichnung wiedergeben, bei der zugleich der Türverfchlufs mit dem Oberlicht und feiner Verkremfung (Eifengitter) eingezeichnet ift.

Als Verirrung mufs die dekorative Ausftattung eines Portals bezeichnet werden, wie fie fich an der fog. *Porta Bombardiera* in Verona darftellt, wo die flankierenden Säulen als aufrechtftehende Kanonenläufe gebildet find, die auf dem Kalbfell der Trommeln ftehen und oben mit einer Platte abgedeckt find, auf der Mörfer als Balkonträger ruhen. Waffen, Trophäen, Helme, Pulverhörner, Trompeten bedecken die begleitenden Pilafterfchäfte und Toreinfaffungen, während die Balkonbrüftung aus kleinen Gefchützrohren, mit Trophäenpoftamenten abwechfelnd, befteht.

Als Scherz mufs das Tor der *Cafa Zucchero* in Rom aber angefehen werden, das als weit »aufgeriffenes Maul einer Teufelsfratze gebildet ift, und eine klobige Nafe als Schlufsftein über den Rundbogen herabhängen läfst«.

176. Torverfchlüffe.

Die aus Backfteinen ausgeführten Portale zeigen entweder die einfachen Gliederungen wie die Fenfter, oder auch hier werden Pilafter und Gefimfungen aus Terrakotta in gröfseren Stücken hergeftellt, worauf bereits hingewiefen wurde.

Die Tore nach der Strafse hatten wohl im Einklang mit den fonftigen baulichen Mafsnahmen, die für die Sicherheit der Haus- oder Palaftbewohner getroffen waren — als feite, wenig durchbrochene Erdgefchofsmauern, hoch über den Bürger-

Digitized by Google

ſteigen beginnende Fenſteranlagen (ſoweit es ſich nicht um Ladenhäuſer handelt), Beginn der Herrſchaftswohnung im Obergeſchoſs, Vergitterung der Erdgeſchoſsfenſter, Verſchluſs der Fenſter durch ſtarke mit Eiſennägeln beſchlagene Eichenholzladen u. ſ. w. — keine weitere künſtleriſche Ausgeſtaltung erfahren, beſonders

Fig. 241.

Vom erzbiſchöflichen Seminar zu Mailand [138]).

nicht in der erſten Zeit der Renaiſſance, wo man ſich bei den unſicheren politiſchen Verhältniſſen in den Städten der gleichen Schutzmaſsnahmen bediente, wie ſie das Mittelalter eingeführt hatte.

Wir finden zunächſt geſpundete ſtarke Holzflügel, die durchweg mit Eiſenblech überzogen waren, durch Nägel und Roſetten auf die Holzteile befeſtigt, mit denen

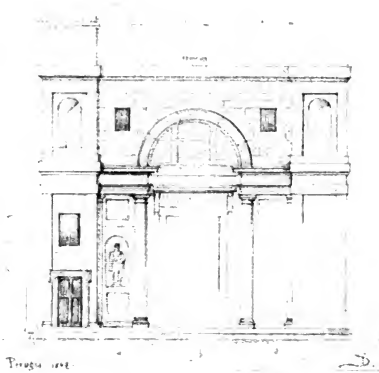
[138]) Fakſ.-Repr. nach: Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1844.

Digitized by Google

dann durch Wechſel und Reihung ein gewiſſer Schmuck verſucht wurde. Die Türflügel hingen an ſchweren Bändern und Kloben; die Verſchlüſſe wurden durch kunſtloſe Eiſenriegel bewerkſtelligt (Fig. 246 *e*: von einer Palafttür in Genua). Einlafs Begehrende mufsten ſich durch Anſchlagen mit dem metallenen Türklopfer (Eiſen oder Bronze) dem Pförtner von aufsen bemerklich machen[159].

Nach Art der alten Fenſterläden am *Palazzo Strozzi* waren wohl auch diejenigen Hoftore ausgeführt, die das Holzwerk nach aufsen zeigen ſollten, wobei man auf die antike geſtemmte Arbeit wieder zurückgriff, dabei die Füllungen nicht grofs nahm, dafür aber die Rahmenwerke feſt zimmerte und mit Reihen von Nägeln (Rund- und Spitzkopfnägeln) beſchlug, für die auch ein Vorbild am Rahmenwerk der Bronzetur des Pantheon gefunden werden kann. Als Beiſpiel ſolch einfacher Türen diene Fig. 246 *a*, die im Kloſtergebäude von *San Lorenzo* in Florenz ausgeführt iſt.

Fig. 242.



Von einem Gebäude zu Perugia.

Eine vollendete und zugleich typiſch gewordene Ausbildung tritt ſpäter auf, bei der die glatten Füllungen mit reich geſchnitzten Roſetten ausgefüllt ſind, während die Nagelung der Rahmenſtücke beibehalten wird (ſiehe *Palazzo Guadagni* zu Florenz, wo die Torflügel in einen mit drei Reihen Nägeln befetzten Futterrahmen ſchlagen, wie der Querſchnitt in Fig. 247 zeigt; ferner die ſchönen, ähnlichen Türen im Erdgeſchofs der Uffizien, wo die Nägel birnenförmig gebildet ſind und wo ſich über den Turflügeln vergitterte Oberlichter befinden).

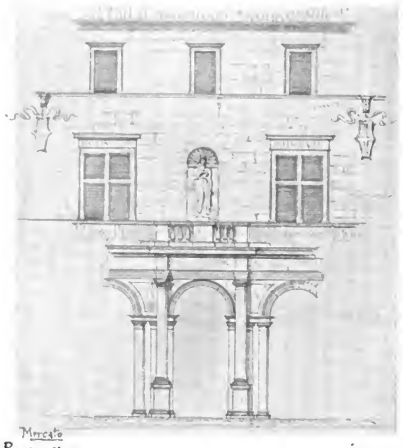
An Stelle der Roſetten ſind an den Hoftüren des Palaſtes in Pienza Spitzfüllungen eingefetzt, die oben eine Blume mit kleinen Halbmonden tragen, wobei die Nagelung der Rahmen aber noch bleibt.

Allein auch dieſe Art wird wieder umgeſtaltet; an ihre Stelle tritt das geſchnitzte Rahmenwerk, wodurch die ſchönſte Bildung der Renaiſſancetüren entſteht, von denen wir in Fig. 239 (S. 257) die am erzbiſchöflichen Palaſt in Lucca als hervorragendes Beiſpiel wiedergeben. Diefen ſtrengen Bildungen ſtehen in der ſpäten Zeit die bizarren Formen des Barocco gegenüber, deren Beginn in den Hallentüren der Uffizien, welche das Mediceerwappen tragen, ſich ſchon kundgibt.

[159] Mit Eiſenblech beſchlagene Torflügel finden ſich noch am *Palazzo del Municipio*, am *Palazzo Franzoni* in Albaro und am *Palazzo Gambaro*, woſelbſt noch in die grofsen Turflügel eine kleine Einlafstur eingefügt iſt.

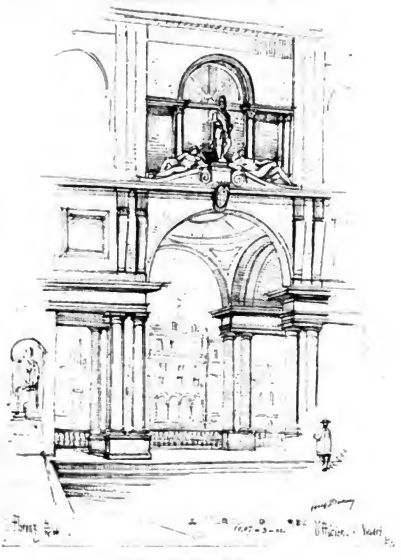
Digitized by Google

Fig. 243.



Vom *Mercato* zu Perugia.

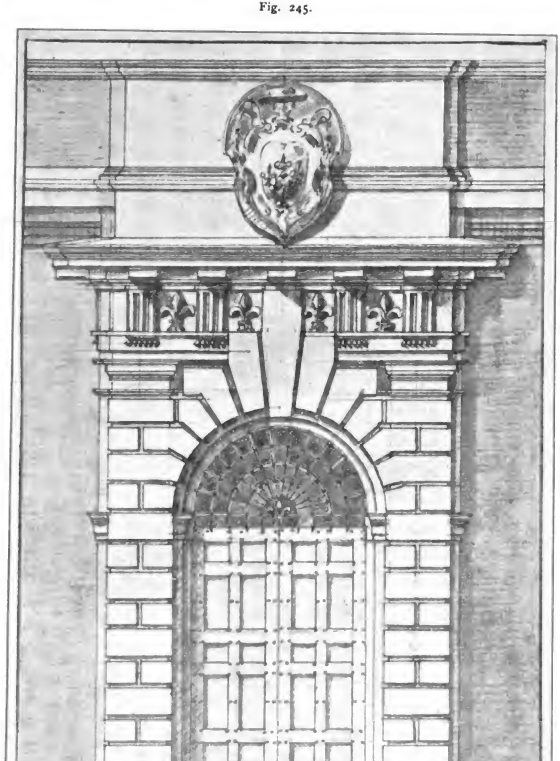
Fig. 244.



Von den Uffizien zu Florenz.

Digitized by Google

Fig. 245.

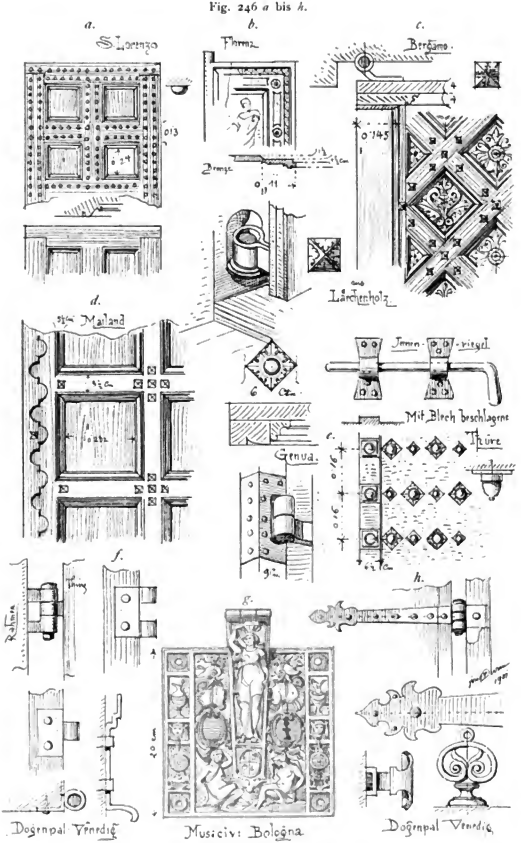


Schlofsportal zu Caprarola.

Nach *Vignola*'s Handzeichnung.

Digitized by Google

Fig. 246 *a* bis *h*.

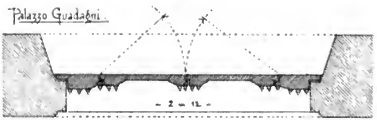


Torverſchlüſſe.

Die in Frankreich tätigen Italiener, welche die neue Bauweiſe dort einführten, blieben auch fern von der Heimat dem Grundſatz treu, nicht zu viel Ornamente an die Strafsentore zu verſchwenden. Unter *François I.* hielt man an dem ſich winkel-

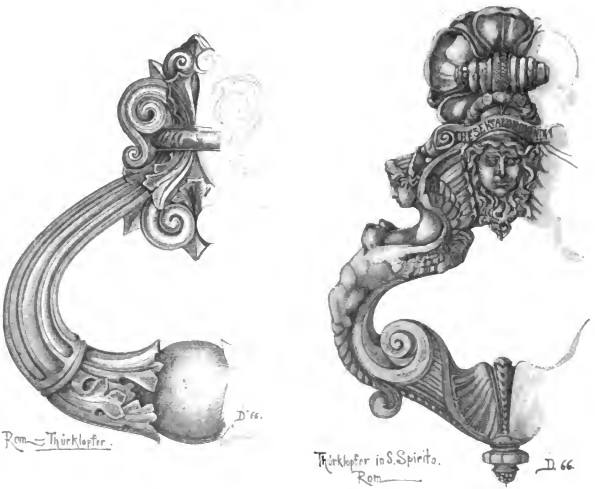
Digitized by Google

Fig. 247.



recht kreuzenden benagelten Rahmenwerk mit Spitzfüllungen feſt (Haus in Orleans) und ebenſo unter *Henri III.* (Haus in Toulouſe), wenn auch zwiſchenhinein unter *Henri II.* durch Säulchen eingefaſste Flügel vorkommen (Haus in Narbonne). Freier wird die konſtruktive und dekorative Behandlung erſt mit *Louis XIII.*, die ſich bis zu *Louis XV.* ſteigert, um mit *Louis XVI.* wieder zum vermeintlich Klaſſiſchen zurückzukehren. Türfüllungen mit Verdachungen, oben und unten gerundete Langfüllungen, durchbrochene Füllungen mit geſchnitzten Holzſtäben oder Eiſengitterwerk geſchloſſen, ein Wechſel von Rund-, Oval-, Lang- und Querfüllungen, geſchmückt mit Medaillons, zart geſchnittenen Figürchen und Köpfchen, Fruchtgehängen, geſchwungene Füllungen mit Kartuſchen, Masken u. dergl.

Fig. 248.



treten an Stelle der ſtreng architektoniſchen Formen, leichtere Konſtruktionen an Stelle der Verſchlüſſe zu Schutz und Trutz, die nur noch elegante Abſchlüſſe, welche den Eintretenden auf das gleichfalls zierliche Innere vorzubereiten haben, ſein wollen[160]).

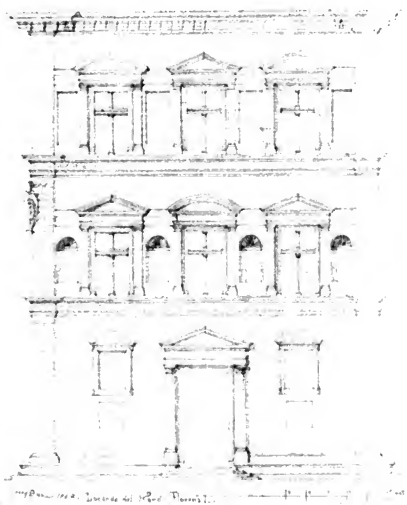
[160]) Siehe ſchöne Beiſpiele in: Daly, C. *Motifs historiques d'architecture et de ſculpture d'ornements.* Paris 1869. Tome I u. II.

Digitized by Google

177. Futterrahmen und Beſchläge.

Die Turflügel ſchlagen bei den reicheren Ausführungen meiſt in beſondere, hölzerne Futterrahmen, die oft 5 cm und mehr oder ſogar als breite Rahmen in das Türlicht ſpringen; manchmal aber ſchlagen ſie in noch altertümlicher Weiſe unmittelbar an das Steingewände. Dabei hängen ſie in Kloben und kurzen Bändern; nirgends aber ſind die Verſchlußteile oder die zum Beweglichmachen derſelben erforderlichen Beſchläge ſichtbar gelaſſen; in keinem Falle treten die letzteren in

Fig. 249.



Vom *Palazzo Bartolini* zu Florenz.

einer aufdringlich verzierten Kunſtform auf, ſtören oder durchkreuzen gar die Flächen und Profilierungen der Tiſchlerarbeiten, auch der einfachſten nicht.

Das Holzwerk iſt in der frühen Zeit im natürlichen Tone des Materials belaſſen, nur geölt und gefirniſst, in den Zeiten des Niederganges mit Oelfarbe angeſtrichen. Wo Metallbekleidungen vorkommen, ſind dieſe ſelbſtverſtändlich, des Roſtens wegen, mit Farbe angeſtrichen. Ausgetriebene, ſchematiſche Verzierungen auf den Blechbekleidungen ſind z. B. in Genua nachweisbar.

178. Türklopfer.

In allen Phaſen des Stils bleibt der Türklopfer mit Vorliebe ein Gegenſtand der künſtleriſchen Durchbildung, ſei er aus dem unſcheinbaren Eiſen oder der wertvolleren Bronze hergeſtellt. Weibliche und männliche Götterfiguren, Tiergeſtalten

Digitized by Google

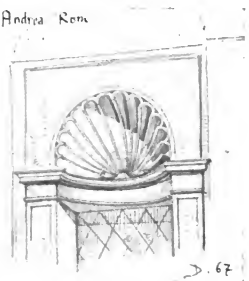
(Neptun mit Seepferden oder Delphinen), phantaſtiſche Weſen, Masken und vegetabiliſche Ornamente wurden zu reizenden, ganz hervorragenden Gebilden der Kleinkunſt vereinigt. Venedig, Verona und andere Städte beherbergen einen ganzen Schatz von ſolchen eigenartigen Erfindungen der Renaiſſancekunſt. Wir geben zwei einfache Beiſpiele aus Rom, das eine von einem Privathaus, das andere vom *Spedale San Spirito* (Fig. 248).

g) Niſchen.

179. Geſtaltung.

Neben den Fenſtern beleben bei weiter Achſenſtellung entweder viereckige Vertiefungen die Mauerflächen zwiſchen den Fenſteröffnungen oder flachbogige bezw. halbkreisförmige Niſchen, meiſt zur Aufnahme von Figuren beſtimmt, welch letztere aber, gerade wie heute noch, nicht immer an ihren Standort gelangten.

Fig. 250.



Von der Kirche *San Andrea* zu Rom.

Der *Palazzo Bartolini* (jetzt *Locanda del Nord*) in Florenz zeigt bei ſeiner Dreifenſterfaſſade an vier Pfeilern dieſes Motiv, das die Renaiſſance der ſpätrömiſchen Kunſt entlehnte[161]), in ſyſtematiſcher und wirkungsvollſter Weiſe durchgeführt (Fig. 249). Als charakteriſtiſches Dekorationsmotiv iſt dabei die Muſchel verwertet (genau wie in antiker Zeit), deren Wurzel entweder im Zentrum des Halbkreiſes oder im Scheitel des Bogens ſitzt, von welchen Punkten aus ſie ihre Rippen entfaltet, deren Endigungen in der geraden Anſicht kleine vortretende Halbkreiſe ergeben (Fig. 250: Muſchel an *San Andrea* in Rom). Aber auch bei breiten Zwiſchenpfeilern und bei ſtarken Eckpfeilern treffen wir dieſes reizende architektoniſche Motiv wieder; ſo z. B. an der *Villa Santa Colomba* in Siena, an den Pfeilern der Uffizien in Florenz, an den Eckpfeilern des *Mercato nuovo* daſelbſt, dort mit einer beſonders angearbeiteten Standfläche für die Figuren. Der Kämpfer der Niſchen wird bei der Anwendung der Muſcheldekoration durch ein glattes Band oder durch reichere Profilierungen betont.

Andeutungsweiſe werden die viereckigen flachen Niſchen auch bei den Fenſterpfeilern des *Palazzo Pandolfini* verſucht, während ſie am *Palazzo Bartolini* ſtark vertieft, vielleicht zur Aufnahme von Zierwerk (Trophäen oder Ornamenten) beſtimmt waren. Beim *Palazzo Pandolfini* haben ſie mehr den Charakter von Rahmenwerk.

Der weiteren Belebung der Wandflächen durch Pilaſter, Säulen und Karyatiden wurde bereits bei den Paläſten und den Wohnhäuſern gedacht, der Herſtellung der Faſſadenflächen aus Werkſtücken, Bruchſteinen, Backſteinen, der Bekleidung mittels Majoliken, durch Putz und deſſen Dekoration mit Sgraffito, Chiaroſcuro- und Freskomalerei, der Belebung durch Stukkverzierungen, Moſaiken und Inkruſtationen mit bunten oder koſtbaren Marmorſorten iſt in Art. 37 bis 43 (S. 50 bis 57) Erwähnung getan worden, ſo daſs wir hier nur noch des Zuſammenhanges wegen darauf hinzuweiſen brauchen.

[161]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Art. 264, S. 267) dieſes »Handbuches«.

Digitized by Google

h) Balkone.

180. Balkone.

Die Balkone, welche den Renaiſſancefaſſaden ein weiteres Relief verleihen, ziehen ſich entweder längs der ganzen Faſſade eines Gebäudes hin, oder ſie beſchränken ſich auf einzelne Partien oder auch nur auf Fenſter desſelben. *Palazzo Pitti* hat in beiden Obergeſchoſſen die durchlaufenden Balkone, *Palazzo Uguccioni* einen ſolchen im 1. Obergeſchoſs.

Konſtruktiv ſind dieſe Balkone gebildet durch Vorkragen von Geſimsſtücken über die unteren Mauern und durch Zurücktreten des oberen Stockgemäuers, wodurch keine zu ſtark ausgeſprochene Abgrenzung der einzelnen Stockwerke voneinander herbeigeführt wird. Man hatte ſo für das Benutzen der Balkone auch einen

Fig. 251.

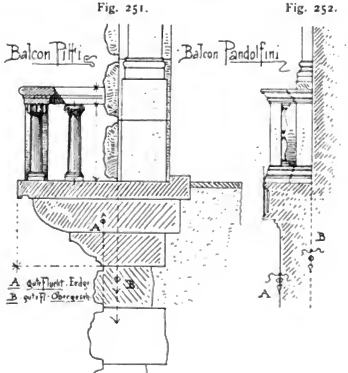
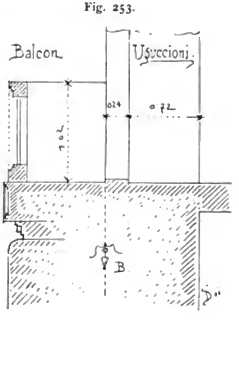


Fig. 252.

Fig. 253.



größeren Grad von Sicherheit erzielt, indem ein Teil der Balkonplatten auf der feſten Mauer des Untergeſchoſſes ein Auflager hatte (Fig. 251). Noch ſicherer wurde vorgegangen bei allerdings nur wenig ausladenden Balkonen am *Palazzo Pandolfini*, wo ſie vollſtändig auf dem Mauerwerk ruhen (Fig. 252). Solche Anordnungen konnten nur bei dicken Mauern zur Ausführung gelangen; bei wenig ſtarken mußte man zu den hängenden Balkonen greifen, wie ſie im ganzen Süden allgemein und auch bei uns im Norden ſich eingebürgert haben. Dieſe beſtehen aus den durchſchnittlich 90 bis 100 cm vorkragenden Steinplatten, den tragenden Konſolen und der Brüſtung. Die Platten gehen meiſt in der Stärke und der Profilierung mit den Stockwerksgurten zuſammen, ſind auf der Unterſeite glatt oder flach kaſſettiert (*Palazzo Labbia* in Venedig) und werden je nach der Ausdehnung des Balkons, von mindeſtens zweien oder einer Vielheit, von oft paarweiſe zuſammengekuppelten Konſolen getragen (beim eben genannten *Palazzo Labbia* z. B. von 6 Stücken).

181. Balkonträger.

Die Balkonträger ſind in ihrer Kunſtform entweder auf eine vorausgegangene Holzkonſtruktion zurückzuführen, auf ſtaffelförmig vorkragende Balken, die vorn mit der gewohnten Volutenform abſchließen, wie dies beim Dachgeſims des *Bigallo*, des

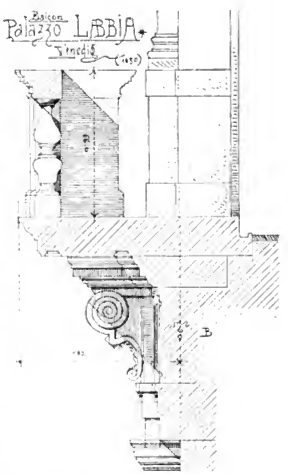
Digitized by Google

Vordaches am Dom in Pifa gezeigt wurde, oder fie find als grofse Volutenkonfolen gebildet, von denen die fpäte Renaiffance vorzugsweife Gebrauch macht (Fig. 254). Die Konfolen oder vorkragenden Gebälkeftücke werden in wirkungsvoller Weife noch durch Säulen oder Karyatiden abgeftützt, wenn die Balkone über den Einfahrtstoren angebracht find, worauf bereits unten in Art. 175 (S. 257) hingewiefen wurde.

162. Brüftungen und Geländer.

Mittelalterlicher Tradition folgend, werden in der Frührenaiffance die Brüftungen aus Stein und in Form von Kleinfäulen ausgeführt, die durch Eck- und Zwifchenpoftamente in beftimmter Reihung aufgeftellt und durch einen profilierten, fchweren Sockeldeckel ihren Abfchlufs erhalten; dabei ftehen fie faft durchweg auf den Balkonplatten unmittelbar auf, ohne Zwifchenlage eines befonderen Fufsfockels. Ihre Höhe ift gewöhnlich 1,00 m und auch etwas mehr. Die Säulchen gehören bald der dorifchen, bald der jonifchen oder korinthifchen Ordnung an, wobei die Schäfte glatt oder kanneliert behandelt find.

Fig. 254.



Die Säulchen machen in der Zeit des *Giuliano da Sangallo* den fog. Baluftern Platz, einer der Renaiffance ureigenen Form von kleinen Freiftützen. Nichts im Altertum, nichts im Mittelalter gleicht ihr. Wohl find in ihnen antike Kandelaberformen enthalten, die aber in anderem Sinne verwertet find. Sie zeigen bald eine der Laft entgegenftrebende Haltung, bald eine von der Laft gedrückte, oder beide Beftrebungen gehen von einer neutralen Mitte aus, die eine auf-, die andere abwärts gerichtet. Den Säulchen gleich, gehören fie auch verfchiedenen Ordnungen an. *D'Aviler* unterfcheidet toskanifche, dorifche, jonifche, korinthifche und Kompofita-Balufter; feine Landsleute teilen fie in folche »*en Prédouche, Cannéle, à double poir, à ceinture, à pans, Ruftique, en Urne, à retours, en vafes*« ein. Neben denjenigen mit kreisrundem Querfchnitt kommen auch folche mit quadratifchem oder rechteckigem vor; gedrückte und aufftrebende Formen werden an den Venezianer Bauten vielfach nebeneinander verwendet, ebenfo folche, die in wenig glücklicher Weife mit Fratzen ausgeziert find, beifpielsweife am *Palazzo Pefaro* in Venedig, und neben der einfachen, glatten Behandlung der Oberfläche tritt dann, je nach der Befchaffenheit des Materials, die reichfte Ornamentierung der einzelnen Teile der Balufter auf. An Stelle der architektonifchen Stützen treten noch freie Gebilde zu gleichem Zwecke.

Durchbrochene Geländer zwifchen den Steinpoftamenten als Brüftungsfüllung weift der Balkon am *Palazzo Contarini* in Venedig auf, und eine Brüftung mit ornamentierten Platten, auf denen im ftarken Relief Wappen, Chimären, Medufenhäupter u. f. w. ausgemeifselt find, zeigt der Balkon des *Palazzo Cippola* in Brescia

Digitized by Google

(Fig. 255). Der kleine Balkon an der *Cancelleria* in Rom hat gleichfalls geſchloſſene Steinplattenbruſtung mit ausgemeiſelten Wappen und Ornamenten.

Ein Balkongeländer ganz aus Eiſen und ſchöner Arbeit iſt am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna vorhanden. (Siehe Fig. 167, S. 177.) Der Balkon, an der Ecke

Fig. 255.

Vom *Palazzo Cippola* zu Brescia.

des Gebäudes angebracht, mit Blick nach zwei Straſsenſeiten, unter Anwendung eines Diagonalträgers und einer kleinen Ausgangstür, iſt am *Palazzo dei Diamanti* in Ferrara zu finden. Die Poſtamente der Brüſtung erhalten vielfach noch beſondere Bekrönungen, in Venedig z. B. durch hockende Miniaturlöwen, ein dem Mittelalter entlehntes Motiv.

i) Erker.

183. Verbreitung und Beiſpiele.

An Privathäuſern ſind Erker im griechiſchen und römiſchen Altertum nachgewieſen; die arabiſche Baukunſt machte den ausgiebigſten Gebrauch von dieſen Ausbauten, welche eine Faſſade noch ausdrucksvoller beleben als die Balkone. Ob und wie weit die Frührenaiſſance dieſe Ausbauten anwendete, iſt jetzt ſchwer mehr zu ſagen; daſs man für deren Beſeitigung, wo ſie vorhanden waren, ſorgte, iſt bereits mitgeteilt und der Grund dafür angegeben worden. Die Architektur groſsen Stils konnte wohl auch mit dieſer Beigabe nicht allzuviel anfangen, die im ſpäten deutſchen Mittelalter und in der deutſchen Renaiſſance ſo beliebt war und heutigen Tages in vermehrter, aber nicht immer verbeſſerter Auflage in allen hiſtoriſchen und auch nicht hiſtoriſchen Bauweiſen wieder zu Ehren gekommen iſt.

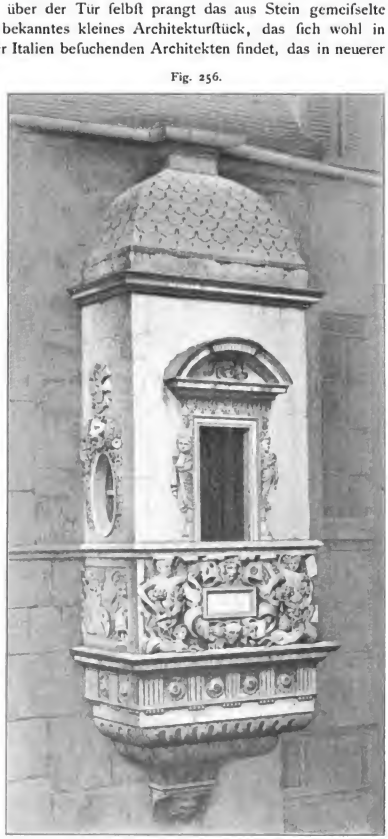
Bei kleineren Bauwerken und nicht allzu hohen Stockwerken wird der Erker am Aeuſseren immer ein wirkungsvolles Dekorationsſtück bleiben, und wie ſich im gegebenen Falle auch die Meiſter in Italien geholfen haben würden, davon kann der bekannte hübſche Erker in Dijon (Fig. 256) ein Bild geben.

Als Erker aus der guten Zeit der Renaiſſance mag in Florenz ein mäſsig groſser, offener Vorbau gelten, der ſich aber nicht frei aus der Faſſade entwickelt, vielmehr in geſchützter Lage, im einſpringenden Winkel zweier Gebäude, angebracht iſt. Auf vorkragenden Steinbalken erhebt ſich, mit einer Baluſtrade an zwei Seiten, an der Ecke eine Steinſäule, welche die von den Umfaſſungsmauern ausgehenden Holzarchitrave mit einer Kaſſettendecke aufnimmt. Eine kleine Tür in der Mauer vermittelt den Zugang

Digitized by Google

vom Hauſe nach dem Erker; über der Tür ſelbſt prangt das aus Stein gemeiſselte Mediceerwappen. Es iſt ein bekanntes kleines Architekturſtück, das ſich wohl in den meiſten Skizzenbüchern der Italien beſuchenden Architekten findet, das in neuerer Zeit von *Gnauth* im unten genannten Werke [162]) bekannt gegeben wurde.

Fig. 256.



Erker zu Dijon.

Zur Karnevalszeit wurden und werden wohl auch jetzt noch die Balkone der Paläſte am Korſo in Rom zu Erkern umgewandelt, indem über den Steinbaluſtraden der Balkone hübſche verglaſte und überdachte Zimmerwerke aufgeführt werden, welche den Bewohnern und ihren Gäſten einen geſchützten Unterſtand während der Dauer der Karnevalsbeluſtigungen auf der Straſse bieten.

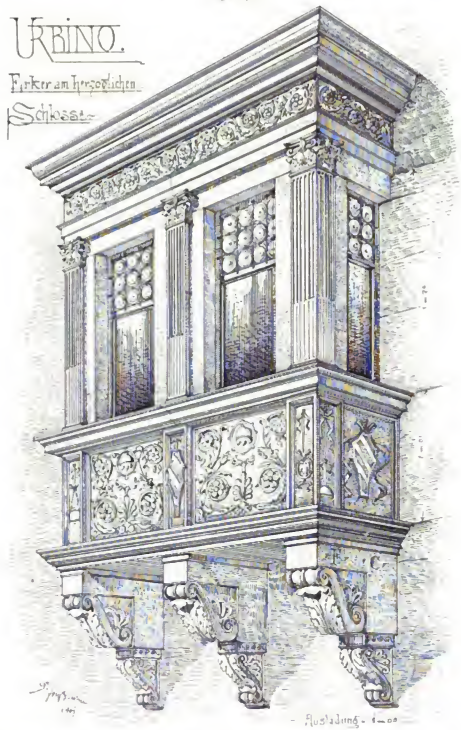
Dieſen ähnlich ſind auch die beiden noch erhaltenen überdeckten Balkone in Ferrara — am *Caſtello* und am *Palazzo Roverella*. Bei letzterem iſt der Erker wohl kein urſprünglich geplantes Werk an der vornehmen, durch Pilaſter gegliederten Backſteinfaſſade. In der ganzen Breite der Mauerfläche zwiſchen zwei Pilaſtern ragt er in Form eines halben Achteckes über dem Haupteingangsportal hervor, den ſchönen Terrakottafries und den Architrav zwiſchen dem I. und II. Obergeſchoſs rückſichtslos durchſchneidend. Er iſt aus braungelb angeſtrichenem Holzwerk konſtruiert; die Eckſtützen ſind als korinthiſierende Pfeilerchen gebildet, die Zwiſchenräume mit groſsen Glasfenſtern ausgeſtellt, der untere Abſchluſs karniesförmig zuſammengezogen ohne jede Ornamentierung der Flächen und in der gleichen

[162]) Raschdorff, a. a. O.

Digitized by Google

Farbe wie die Holzteile angeftrichen; das nicht fehr fteil aufftcigende Zwiebeldach ift mit Metall glatt abgedeckt und fchiefergrau angeftrichen; auf feiner Spitze thront ein bronzefarbiger Adler mit gefpreizten Flügeln. Der Ausbau fcheint auf

Fig. 257.



Grund diesfeits der Alpen empfangener Eindrücke entftanden zu fein; er könnte ebenfogut in Tirol oder in Nürnberg ftehen[163]). Ueber den Erker am Schlofs zu Ferrara fiehe Art. 216 (S. 316).

Nicht am Wohnhaus, fondern wieder am Fürftenfchloffe find uns weitere Bei-

[163]) Veröffentlicht in: MÜNTZ, E. *Hiftoire de l'art pendant la Renaiffance. II. Italie, l'âge d'or.* Paris 1891. S. 423 (mit der unrichtigen Ortsangabe »Florenz« ftatt »Ferrara«).

Digitized by Google

ſpiele, und zwar am Herzogspalaſte in Urbino, erhalten geblieben. Zwiſchen den Rundtürmen der einen Schmalfaſſade iſt ein offener Erkerbau durch vier Geſchoſſe angeordnet, der im Souterrain eine geſchloſſene Subſtruktion, in den darüber liegenden Stockwerken aber offene, durch halbkreisförmige Tonnengewölbe überſpannte Vorbauten zeigt, deren Stirnſeiten durch korinthiſche Säulen, mit zwiſchengeſtellten durchbrochenen Brüſtungen geſchmückt ſind. Den oberſten ſchließt über dem antikiſierenden Hauptgeſimſe eine Volutenbekrönung mit einem Adler ab (Fig. 293).

Ein auf Konſolen ruhender Erker mit reich verzierter Brüſtung, Eck- und Mittelpilaſtern, ornamental durchgebildetem Hauptgeſimſe und nur für ein Stockwerk berechnet, iſt auf einer der Langfaſſaden ausgeführt, mit ſo edlem Detail und ſo glücklichen Verhältniſſen, daſs er muſtergültig und charakteriſtiſch für den Stil bezeichnet werden kann (Fig. 257).

Fig. 258.

Von der *Vigna di Papa Giulio* vor *Porta del Popolo* zu Rom.

k) Loggien.

184. Verbreitung.

Zu gleichem Zwecke dienend, dürfte als weiteres architektoniſches Faſſadenmotiv die Loggia zu bezeichnen ſein. Sie gewährt bei Anſammlungen von Perſonen gröſseren Raum, einen abſolut ſicheren Stand und Schutz gegen Regen und Sonne. In Venedig war ſie ſchon im Mittelalter eine beliebte bauliche Anlage und bildet ein charakteriſtiſches Moment im venezianiſchen Palaſt und Wohnbau von jenen Zeiten an, während der ganzen Dauer der Renaiſſance bis zur Stunde. Von Venedig dürfte ſie ihren Weg nach dem übrigen Italien gemacht haben, die ſich dann beſonders bei den Villenbauten in Toskana und auch im ſüdlicheren Italien einer bleibenden Beliebtheit erfreute, die aber auch bei den mächtigſten Palaſtbauten, z. B. *Palazzo Farneſe* in Rom, wiederkehrt. In beſcheidener, aber anſprechender Weiſe iſt eine ſolche an der *Vigna di Papa Giulio* vor *Porta del Popolo* in Rom ausgeführt (Fig. 258).

Digitized by Google

Die einem Stockwerk gleich durchgeführten offenen Loggien der toskanifchen Paläfte dürfen damit nicht verwechfelt werden, indem diefelben fchon vermöge ihrer Höhenlage mit der Beftimmung eines Balkons oder eines Ausfichtsplatzes, um das Strafsenleben genieisen zu können, nichts zu tun haben.

Die hier gemeinte Loggia ift als Vor- und Verbindungsfaal zwifchen den beften Wohngelaffen nach der Strafse aufzufaffen.

l) Baluftraden und Attiken.

185. Baluftraden.

Mit dem Hauptgefimfe fchliefst fowohl bei öffentlichen, als auch bei Privatbauten die Faffade der Höhe nach nicht in allen Fällen ab; man fuchte vielfach eine ftärkere Betonung des Abfchluffes nach oben, gleichfam ein Ausklingen der Maffen herbeizuführen. *Fra Giocondo* hat dies bei feinem *Palazzo della Ragione* in Verona durch Aufftellen von Freifiguren in beftimmten Intervallen verfucht, was auch beim Mittelfchiff-Hauptgefimfe des Domes in Siena fchon ausprobiert wurde. Die Anordnung fieht etwas durftig aus. Durch das Aufsetzen einer Baluftrade, beftehend aus Fufsgefimfe, Poftamenten mit zwifchengeftellten Kleinfäulchen oder Baluftern und einer durchgehenden Deckleifte über dem Hauptgefimfe, wird der Abfchlufs nach oben wirkungsvoller und bedeutender, der dann noch mehr erhöht wird durch das Aufftellen von Freifiguren auf den Poftamenten, wobei eine ähnliche Wirkung erzielt wird, wie fie die gotifche Baukunft durch das Aufsetzen von Fialen erreicht hat. Man vergleiche in diefem Sinne den Abfchlufs am *Palazzo comunale* in Brescia, an der Bafilika des *Palladio* in Vicenza, an der alten Bibliothek von *San Marco* in Venedig u. a.

186. Attiken.

Die gefchloffene Attika des römifchen Triumphbogens über dem Hauptgefimfe bleibt aber immer der ausdrucksvollfte Abfchlufs eines Monumentalbaues; er wird bedeutfamer durch die Aufftellung von Figuren vor demfelben, durch Anordnung von Reliefs und Infchrifttafeln. Seine Wirkung wird wieder preisgegeben durch Einfetzen von Fenteröffnungen, wenn es auch in noch fo befcheidener Weife gefchieht, und gefchwächt, wo die Umrahmungen der Fenfter zu ftark zum Ausdruck gebracht find. Ueber Gebühr wird der Abfchlufs betont, wenn mit oder hinter der Baluftrade ein niedriges Wohngefchofs angeordnet wurde, wie dies bei den Paläften *Palladio*'s vielfach der Fall ift, wobei die Baluftcr der feften Fenfterwand weichen mufsten (*Palazzo de Porti*, *Palazzo Valmarana* in Vicenza). Ein höher geführtes, zurücktretendes Attikageíchofs ift am *Palazzo del Monte* in Bologna ausgeführt. Auf einen Ueberbau anderer Art durch Mauerzinnen über dem Hauptgefimfe wurde beim *Palazzo Venezia* in Rom (fiehe Art. 100, S. 159) fchon hingewiefen, der in energifcher Weife auch am *Palazzo Malagutti* in Bologna durchgeführt ift, aber nicht aus äfthetifchen oder wohnlich praktifchen Gründen, vielmehr zum Zwecke der Verteidigung bei politifchen Händeln in der Stadt. Eine Häufung diefer Abfchlufsmotive tritt ein, wenn auf die fenfterlofe Attika noch eine Baluftrade gefetzt wird, wie dies bei der *Fontana Trevi* in Rom gefchehen ift.

m) Giebel und Belvedere.

187. Giebel.

Der antike Giebel wurde beim Wohnhaus in der guten Zeit der Renaiffance kaum zum Ausdruck gebracht; erft die fpäten Meifter wenden denfelben, aber dann mit einem gewiffen Fanatismus an. Beinahe keine der Villen des *Palladio*, auch

Digitized by Google

feine Paläfte nicht, ift ohne einen folchen, und zwar nicht blofs über den Vorhallen, fondern über beftimmten Teilen des Baues, von Säulen getragen oder auch über der glatten Mauerfläche emporfteigend, zu denken. Der *Palazzo del Tribunale* in Bologna, das Schlofs in Caferta, einige Bauten in Mailand, die Villa in Poggio a Cajano über der gefaulten Vorhalle, der *Palazzo Contarini* in Venedig über der Loggia u. f. w. weifen folche, aber meift in fehr befcheidener Weife, auf.

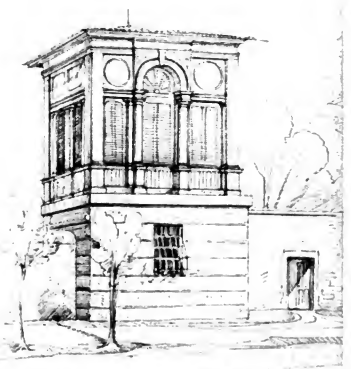
Das Tympanon ift dann gemeinhin mit einem mächtigen Wappen mit Laubwerk und Bandfchleifen geziert, während die drei Giebelfpitzen (zwei Anfänger und der Scheitel), und dies befonders bei *Palladio*, durch Freifiguren betont find.

Im allgemeinen behält fich der Kirchenbau den Giebel als ausdrucksvollftes Motiv vor.

188. Belvedere.

In den Umriffen des Wohnbaues fprechen auch vielfach die über Dach geführten loggienartigen Aufbauten, die Loggetta, das Belvedere mit. Auf gefchloffenem Unterbau, der aus dem Ziegeldach herausragt und von rechteckiger oder quadratifcher Grundrifsform ift, ftehen viereckige gemauerte Pfeiler, die mit fchlichten Bogen oder mit Architraven überfpannt find und ein flaches Walmdach tragen, fo ein von allen Seiten offenes Gelafs bildend, das als Ausfichtsraum, vielfach auch als Trockenhalle oder zu Hantierungen für die Haushaltung dient. Bei den Villen fcheinen die Belvedere als unentbehrliche Zugabe betrachtet worden zu fein. Eine künftlerifche Form zeigen fie bei der *Villa Lante* in Bagnaja, bei der *Villa Medici* in Rom u. f. w., eine fchlichte Form bei den beiden ländlichen Villen in Bellinzona und *San Gervafio* bei Florenz (Fig. 179 u. 181).

Fig. 259.



Belvedere an der Strafse vor *Porta Pia* zu Rom.

Die Belvedere können aber auch den Abfchlufs der Einfriedigungsmauer eines Gartengeländes bilden, wie ein reizvolles Beifpiel an der Strafse vor *Porta Pia* in Rom zeigt (Fig. 259).

n) Schornfteine, Lukarnen, Dachgaupen und Dachdeckungen.

189 Schornfteine

Eine weitere, aber künftlerifch zweifelhafte Zugabe bilden über Dach die Schornfteine. Sie find und bleiben bei den flachen Dächern ein notwendiges Uebel und behalten am beften ihre rein zweckliche Form, mit der man fich auch in den weitaus meiften Fällen begnügte. Eine künftlerifch bedeutende Ausbildung, wie es der fran-

Digitized by Google

zöfifchen Renaiffance gelungen ift, unter Beibehaltung der hohen mittelalterlichen Dächer, war den Italienern verfagt, und was fie in diefer Richtung unternommen, war nicht viel wert. *Vignola* konftruierte einen Schornftein mit Hut in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom, den *Letarouilly*[164]) zum erften Male bekannt gab; andere gab *Serlio*[165]) von viereckiger, achteckiger und runder Aufsenform, wo bald der Rauch an der Spitze, bald durch feitliche Schlitze herausgeht; er fagt von ihnen befonders: »*fono al coftume d'Italia*«. Von einem weiteren, etwas feltfam aufgebauten fagt er dagegen, er fei »*alla Francefe anzi io non ne vidi mai fimile*«. Wir geben in Fig. 260 einige von den erfteren. *Rubens* gibt in feinem Werke über die Paläfte Genuas (*Palazzo Spinola* [*Prefettura*]) Abbildungen von Schornfteinen über Dach, deren Schönheit gleichfalls als zweifelhaft bezeichnet werden mufs. Auch von diefen find die bemerkenswerteften Stücke in Fig. 261 dargeftellt. Ein ganzes Büchlein über

Fig. 260.

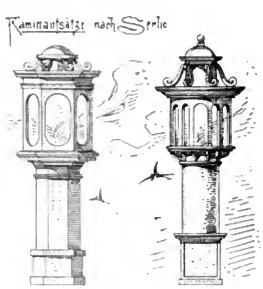


Fig. 261.

die Venezianer Schornfteine fchrieb, unter Beigabe von 320 Zeichnungen des *Luigi Lanza*, *G. M. Urbani de Ghelthof*[166]). Je nach der Form werden unterfchieden: *La Campana*, *Campana fchiacciata*, *la Forchetta e il Tridente*, *le forme Claffiche*, *le Moftruofità!* Gewifs eine hübfche Blumenlefe, von der in Fig. 261 eine Auswahl getroffen ift.

190. Lukarnen und Dachgaupen.

Lukarnen und Dachgaupen werden im VII. Buche *Serlio*'s verfchiedentlich vorgetragen, aber ftets nur in Verbindung mit fteilen Dächern; daher zeigen diefe durchweg den franzöfifchen Charakter[167]).

Die Dachgaupen haben ein quadratifches oder rechteckiges Fenfterlicht; die Rahmen find fchlicht profiliert und tragen eine Spitzgiebelverdachung oder eine folche von Segmentform. Auch kreisrunde Fenfterlichter in rechteckigem Rahmen mit Segmentverdachungen wurden ausgeführt[168]).

191. Dachdeckung und Dachform.

Das gewölbte, mit Mörtel überzogene Dach der kleinen Wohnbauten im Süden (Umgegend von Neapel, Capri u. f. w.), das flache antike, rote Ziegeldach mit Platten-

[164]) A. a. O., Textband, S. 454.
[165]) Im VII. Buche feines Architekturwerkes (S. 75).
[166]) 1830.
[167]) Ueber die Lukarnen ift das Nötige in Art. 124 (S. 222) gefagt worden.
[168]) Siehe: SERLIO, a. a. O., VII. Buch, S. 163.

Digitized by Google

und Hohlziegeln, die Bedeckung der geraden Dachflächen mit Bleitafeln (Venedig) und Kupferplatten, die Bedeckung der gewölbten Dachflächen mit den gleichen Materialien (Dom in Florenz, Piftoja, *St. Peter*, die Bafilika in Vicenza u. f. w.); die mangelhafte Art der Waffer ableitung, das Fehlen der Sammelrinnen bei Stein- und Holzgefimfen, das Abdecken weit ausladender Gurtgefimfe mit Ziegeln (Uffizien in Florenz) auf Mörtelbettung — wurden bereits behandelt und feien hier nur des Gefamtbildes wegen kurz wiederholt.

o) Wappenfchmuck und Metalldekorationen.

192. Wappenfchmuck.

Eine dekorative Zugabe von Belang find die mächtigen fteinernen Wappenfchilde vornehmer und fürftlicher Gefchlechter an Wohn- und öffentlichen Bauten. Jeder war beforgt dafür, dafs fein Name mit dem von ihm errichteten Bauwerke der Nachwelt in monumentaler Weife überliefert würde. Die Renaiffance folgte beim Anheften von Familienwappen einem mittelalterlichen Brauche, der in jener Zeit in mehr gebundener Form zum Ausdruck gelangte, aber in der neuen Kunft freier aufgefafst und verwertet und befonders in gröfserem Mafsftabe verkörpert wurde. Die glattflächigen oder nur wenig abgewölbten, langgeftreckten Dreieckfchilde, mit der Spitze nach unten, verfchwinden und machen biegfameren Formen Platz; Stechhelme mit zerfetzten Helmzierden (fchöne Beifpiele von folchen an den Gewölben des *Bargello* und der *Loggia dei Lanzi* in Florenz) treten zurück und an ihrer Stelle erfcheinen Kardinalshüte mit ftilifierten, fymmetrifch angeordneten Quaften, die päpftliche Tiara mit den mächtigen Schlüffeln von *St. Peter* oder offene Herzogskronen und die Mütze des Dogen der Republik Venedig. Die Eiform, welche reiches Kartufchenwerk umgibt, wird bei den Schilden die bevorzugte.

Fig. 262.

Vom erzbifchöflichen Palaft zu Florenz.

Scheinbar an grofsen Steinkonfolen (in Volutenform) aufgehängt mit fliegenden Bandfchleifen zieren die Wappenfchilde die Ecken oder die Wandflächen der Gebäude (vergl. in Fig. 262 das mächtige päpftliche Wappenfchild an der Ecke des erzbifchöflichen Palaftes in Florenz).

193. Metalldekorationen.

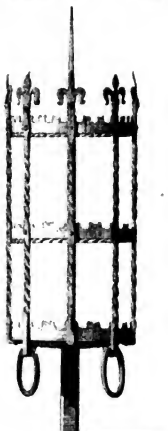
Als Dekorationen aus Metall, und zwar meift aus dem unfcheinbaren Eifen, aber von Kunftlerhänden zum Kunftwerk umgefchaffen, haben wir bei den Wohnbauten, befonders in Toskana, die Fackel- und Fahnenhalter, die Anbinderinge, die Halter zur Aufnahme von Fenfterfchutzvorrichtungen und die Laternen zu verzeichnen.

Die Laternen bildeten fchon bei den gotifchen Bauten und bei denjenigen des Uebergangsftils einen Beftandteil des kleinen Faffadenfchmuckes, wie dies Fig. 263

Digitized by Google

vom *Palazzo Vitelleſchi* in Corneto zeigt. Was die emporblühende Zeit der Renaiſſance aus dieſer gotiſchen Urform machte oder wie ſie jene zum Kunſtwerk umgeſtaltete, dies beweiſen die in Art. 91 (S. 142) u. 93 (S. 148) erwähnten Laternen des *Palazzo Guadagni* und des *Palazzo Strozzi*. Von den letzteren geben wir in Fig. 264 ein Bild und in Fig. 265 ein ſolches von einem Fahnenhalter mit Anbindering; letzteres kann als ein Meiſterſtück der Schmiedekunſt bezeichnet werden, dem ſich nur die verwandten Stücke in Siena an die Seite ſtellen können.

Fig. 263.



Etwas unbeholfener, aber nicht unintereſſant, ſind die Halter am *Palazzo del Podeſtà* in Bologna ausgefallen (ſiehe Fig. 166, S. 176). Von den Schutzvorrichtungen an den Fenſtern des *Palazzo Vitelleſchi* gibt die einſchlägige Abbildung in dem in Fußnote 7 (S. 13) angeführten Werke eine Vorſtellung.

PIANTA

Vom *Palazzo Vitelleſchi* zu Corneto [169]).

p) Innerer Ausbau.

194. Innere Türen.

Die Türöffnungen im Inneren der Wohngebäude bilden durchweg ein aufrechtſtehendes Rechteck im Verhältnis von durchſchnittlich 1 : 2, bald etwas darüber, bald etwas darunter. Die Umrahmungen ſind entweder glatt oder nach Art der Fenſtergeſtelle gegliedert und profiliert, haben alſo die antikiſierenden Architravgliederungen mit und ohne Ohren (mit Ohren z. B. der Türrahmen in der *Sala di Leone X.* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), von ziemlicher Breite, die oft bis $^1/_4$ oder $^1/_5$ der lichten Weite der Türöffnung beträgt. Reicher geſtaltet wird der Rahmen durch ähnliche Zutaten, wie ſie bei den Fenſtern erwähnt wurden, durch Konſolen mit geraden oder Giebelverdachungen, beide oft nur gemalt neben dem plaſtiſchen Rahmen (Tür an der Schmalſeite der Loggien *Raffael*'s im Vatikan) oder durch Säulen mit antikem Gebälke und Giebel umſchloſſen (*Sala de' Ducento* im *Palazzo vecchio* zu Florenz oder in koſtbarſter Weiſe in der *Anticamera* des Dogenpalaſtes in Venedig mit liegenden Figuren auf den Giebelſimſen. Die Umrahmungen ſind dabei nicht immer aus dem gleichen Material wie die Türflügel, ſondern oft aus den koſtbarſten und farbenreichſten Marmorſorten hergeſtellt (*Palazzo Pitti* in Florenz, *Anticamera* des Dogenpalaſtes) und ſo auch bei Weglaſſung aller Gliederungen auf den Einfaſſungen von prächtigſter Wirkung (*Palazzo Pitti* in Florenz).

Die Oeffnungen werden je nach der Größe der Lichtweite durch einflügelige oder zweiflügelige Türen geſchloſſen, die aus leichten und ſchweren Holzſorten hergeſtellt und in geſtemmter Arbeit nach antiker Weiſe in Rahmen und Füllungen zer-

[169]) Fakſ.-Repr. nach: BOFFI, L. *Il palazzo Vitelleſchi in Cornelo-Tarquinia*. Mailand 1886.

Digitized by Google

fallend ausgeführt ſind. Die vorhergegangene Zeit weiſt bei Türen und Schreinen noch nicht eigentliches Tiſchlerwerk auf, vielmehr nur geſpundetes Zimmerwerk, bei dem die meiſt mit Malereien gezierten Flächen durch Eiſenbeſchläge rückſichtslos durchſchnitten ſind. Im XIV. Jahrhundert erſt tritt die eigentliche geſtemmte Tiſchlerarbeit an Stelle der Spundung. Die Füllungen, die zwiſchen vorſpringende Rahmen geſpannt ſind, erhalten dabei zunächſt die Breite eines Brettes (18 bis 25 cm).

Serlio gibt im IV. Buche (Kap. X) ſeiner »Architektur« einflügelige, Vier-, Fünf-

Fig. 264.

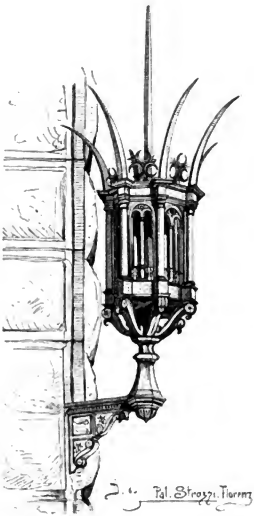
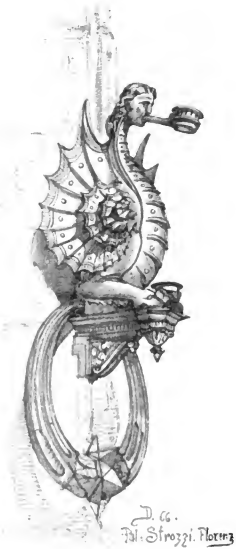


Fig. 265.



Vom *Palazzo Strozzi* zu Florenz.

und Sechsfüllungstüren an, wie ſie bis heute noch in Uebung geblieben ſind, bei Flügeltüren die einzelnen Flügel zu drei bis fünf Füllungen. In beiden Fällen bewegen ſich die Flügel in Scharnierbändern.

Als Material für reichere Türen wird Nußbaum- und Kaſtanienholz vorgezogen, Birnbaum- und Zypreſſenholz mehr als Einlagen benutzt; doch ſind für gewöhnliche Verhältniſſe auch die Nadelhölzer (Lärchen) nicht ausgeſchloſſen.

Die Beſchläge verſchwinden im Holzwerk, und nur die Hülſen der Scharniere bleiben ſichtbar; der Verſchluß iſt entweder gar nicht oder nur durch kleine Schlüſſel-

Digitized by Google

Fig. 266.

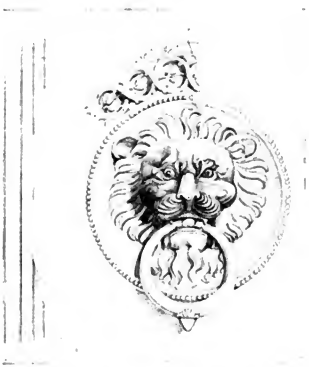
Tur in den Loggien *Raffael*'s im Vatikan zu Rom.

Digitized by Google

ſchilde kenntlich gemacht (Türen der vatikaniſchen Loggien, Saaltür im *Palazzo del Comune* in San Savino).

Sog. Verdoppelungen treten bei groſsen und kleineren Türen der Frührenaiſſance auf, wobei auf einem glatten geſpundeten Getäſel ſich durchkreuzende Querrahmen aufgeſetzt ſind und nach auſsen rechteckige, quadratiſche oder rautenförmige Füllungen bilden. Die letzteren zeigen dann meiſt die Beſeſtigungsvorrichtungen, ferner auch in beſtimmter Reihung aufgeſetzte Eiſenſtifte, dazu glatte oder ornamentierte Füllungen, wie dies Fig. 246 dartut nach den Vorgängen bei einer kleinen Zellentür im Hofe von *Santa Croce* in Florenz, an den gröſseren Türen der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo und der ehemaligen Mediceerbank in Mailand. Zu den gröſseren Türflügeln iſt dann vorzugsweiſe das leichtere Lärchenholz genommen worden; dabei hängen die groſsen Türflügel in ganz einfachen, roh gearbeiteten Kloben oder gehen in Pfannen wie die antiken Stein- oder Metalltüren (Fig. 246). Die mittelgroſsen Türen in den Prunkräumen des Dogenpalaſtes zu Venedig gehen zum Teil in Scharnierbändern mit Steckſtiften; zum Teil ſind ſie auch noch mit halbgotiſierenden, eiſernen Langbändern beſchlagen, die dann aber vollſtändig vergoldet ſind. Bei den lotrechten und wagrechten Riegelverſchlüſſen hat man ſich bei den genannten Türen auf die einfachſte Zweckform beſchränkt und jede Verzierung weggelaſſen; nur die Aufziehknöpfe und Schlüſſelgriffe zeigen eine künſtleriſche Durchbildung (Fig. 246).

Fig. 267.



Von einer Tür in den Loggien *Raffael's* im Vatikan zu Rom.

Die Türen bleiben bei einfachſter Bildung ſowohl im Rahmenwerk, als auch in den Füllungen vollſtändig glatt, wobei die Uebergänge von einem Konſtruktionsholz zum anderen durch Kehlſtöſse und Abplattungen vermittelt werden, oder bei reicheren Bildungen bleibt das Rahmenwerk glatt, und die Füllungen werden mit Schnitzwerk bedeckt (Loggien des Vatikan) oder beide Teile — Füllungen und Rahmenwerk — werden geſchnitzt, die Kreuzungen mit Roſetten beſetzt, wie dies die bereits erwähnte Palaſttür in Monte San Savino in prächtigſter Weiſe zeigt[170]). Vornehmer und edler wird die Bildung, wenn Rahmen und Füllungen glatt bleiben und nur die Profilierungen beider ornamentiert werden unter Mitwirkung des Roſettenbeſatzes. Als Beiſpiele diene die einfach edle Tür der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz, jeder Flügel mit drei gleichgroſsen Füllungen aus Nuſsbaumholz, und verſchiedene Türen in den Stanzen *Raffael's* mit fünf und ſechs Füllungen mit Mäanderzügen und Aſtwerk in den Rahmen, Eierſtäbe und Herzlaub auf den Karnieſen, den Rund- und Viertelſtäben (Fig. 266[171]).

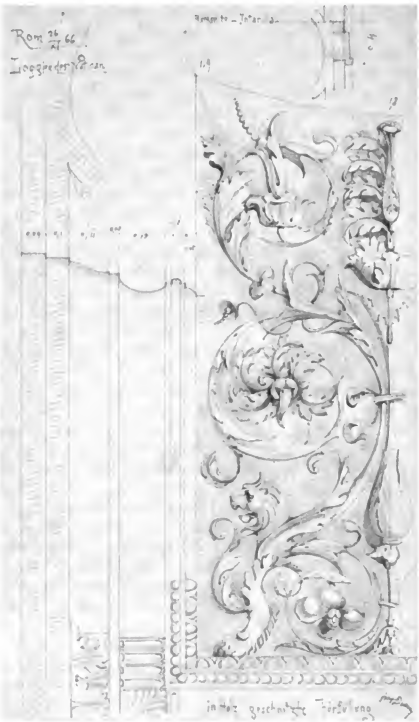
[170]) Veröffentlicht in: Geymüller v., a. a. O.

[171]) Vergl.: Redtenbacher, R. Vorbilder für Tiſchlerarbeiten. Sammlung ausgewählter Bautiſchlerarbeiten der Renaiſſance in Italien. Abt. I. Karlsruhe 1875. — Leider iſt bei dieſer ſonſt getreuen Publikation alles das nicht angegeben

Digitized by Google

Eine ſchöne Teilung erfahren die Flügeltüren durch eingeſetzte Rundſtücke, die mit Löwenköpfen, mit Klopfringen im Maule, verziert ſind (Fig. 267), wie dies bei der Eingangstür an der einen Schmalſeite der *Raffael*ſchen Loggien gezeigt wurde

Fig. 268.



Von einer Tür in den Loggien *Raffael*'s im Vatikan zu Rom.

— einem Meiſterſtück des *Barile*, was Kompoſition und Schnitt der Ornamente an-

was man konſtruktiv gern wiſſen möchte; nirgends eine Holzſtärke, nirgends die Art der Verbindung, nirgends etwas darüber, wo und wie die Flügel angeſchlagen ſind!

Digitized by Google

belangt. Die an das Rundſtück anſchliefsende Langfüllung ſtellt Fig. 268 dar und die ganze Tür mit ihrer Umgebung Fig. 266.

Die Hölzer ſind meiſt im Naturton belaſſen, geölt und gefirniſst oder auch rotbraun, gelb oder dunkelbraun gebeizt und gewachſt.

An Stelle des Reliefs tritt bei Rahmen und Füllungen in früheſter Zeit die Intarſia, d. i. die eingelegte Arbeit mit verſchiedenfarbigen Hölzern, wozu oft noch die Einlagen mit Metall, Perlmutter, Elfenbein und Ebenholz treten. Von Metallen kommen zur Verwendung: Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, wozu auch noch edle Gefteine hinzutreten können.

(Farbige Hölzer in Verbindung mit Metalleinlagen in kleinem Umfang, z. B. an den Rückwänden des in der Farbe wunderbar abgeſtuften, intarſierten Chorgeſtühles von *San Domenico* in Bologna.)

Diefe Kunſt geht bis in das hohe Altertum hinauf; ſie kehrt im Mittelalter wieder; in Frankreich finden wir in den Inventaren *Karl V.* (1380), des *Duc de Berry* (1416) Möbelſtücke in diefer Ausführung; in Italien ſehen wir ſie in der früheſten Zeit der Renaiſſance ſchon im höchſten Grade ihrer Vollendung.

Doch müſſen wir hierbei die Inkruſtation und die Marketerie auseinanderhalten. Bei erſterer wird das Holz nach der Zeichnung der Ornamente bis auf eine gewiſſe Tiefe ausgehöhlt und dann mit einer mehr oder weniger koſtbaren Maſſe ausgefüllt; bei der zweiten werden Furniere von Holz, Perlmutter, Kupfer u. ſ. w. aufeinandergelegt und gleichzeitig ausgeſchnitten, dann nach dem Plane ineinandergefügt. Man erhält ſo Intarſia und Gegenintarſia, ſo dafs man die gleiche Zeichnung hell auf dunklem Grunde und umgekehrt haben kann. Die Furniere werden auf die Konſtruktionsteile aufgeſetzt[172]).

Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts beſtehen die Marketerien aus geometriſchen Muſtern, meiſt ſchwarzweifs ausgeführt; ſeit dem Anfange des XV. Jahrhunderts werden aber mit Hilfe gebeizter Hölzer Landſchaften, architektoniſche Interieurs und hiſtoriſche Bilder hergeſtellt, zu denen noch aller Reichtum der Holzſchnitzerei und der Metalleinlagen hinzutritt. (Schildpatt und vergoldete Bronze, die ſog. Boule-Möbel. *André Charles Boule*, XVII. Jahrhundert.)

Einen letzten Grad von Schmuck erhalten die Türflügel durch Bemalung in verſchiedenen Farben bei Vergoldung einzelner Teile, wovon Barocco und Rokoko gern Gebrauch machen (Holzfarbe und Gold oder Weifs und Gold, aber auch grüne, rote und ſchwarze Lackfarbenüberzüge mit Auflichtung der Ornamente in Gold). Die Hochrenaiſſance bedient ſich in der Bemalung der Grotteskornamente, der Blumenbukette, figürlicher Kompoſitionen, Stilleben, Landſchaften, welche die meiſt groſs gehaltenen Füllungen bedecken.

Die Konſtruktionsteile ſind ſinngemäfs zuſammengefügt, behandelt und verziert. Verirrungen, wie ſie in der deutſchen Renaiſſance vorkommen, treffen wir nicht, wo z. B. Schlagleiſten als Pilaſter oder Halbſäulen gebildet ſind, die ſtatt feſtzuſtehen und zu tragen, einen Kreislauf machen! Wenn Deckleiſten überhaupt bei den Flügeltüren angebracht ſind, werden ſie ohne Hervorhebung eines Oben oder Unten gebildet (vergl. die Türen bei den vatikaniſchen Loggien).

[172]) Zeichnungen von Intarſien in Naturgröfse finden ſich in: Gruner, L. *Specimens of ornamental art.* London 1850 — und in: Teirich, V. Ornamente aus der Blüthezeit der italieniſchen Renaiſſance. Wien 1873. (Der begleitende Text über das Vorkommen und die Geſchichte der Intarſia in Italien bis zum XVII. Jahrhundert gibt intereſſante Aufſchlüſſe. Auch die Ausführung über die Technik der Intarſia iſt klar. Die Furniere werden zu $1{,}5^{mm}$ und die Blindhölzer zu 35^{mm} Stärke angegeben.)

Digitized by Google

An die Türen ſchlieſst ſich das Täfelwerk der Wände an, das bis zur Decke hochgeführt ſein kann oder nur einen Teil derſelben bis auf eine gewiſſe Höhe bedeckt, bis zur Oberkante der Fenſterbank oder nur ganz niedrig in den Zimmern herumgeführt iſt. Bruſt- und Fuſslambris iſt bei uns die gang und gäbe Bezeichnung der beiden letzten Arten des Getäfels, *Lambris aux murs*, auch *Boiferie* bei den Franzoſen, Paneele in Norddeutſchland genannt. Dieſes Getäfel bildet, ſoweit es nicht bis zur Decke reicht (*Lambris de hauteur*) oder bis zur Mitte (*Lambris d'appui*) gemeinhin den Sockel für die aufſteigende Wanddekoration. Die Teilung der Wohnzimmerwände in Sockel, aufſteigende Fläche mit oder ohne Einteilung in Felder und Fries mit Abſchlufsgeſimſe iſt ſo alt wie die Baukunſt ſelbſt. Alle Völker des Altertumes verfuhren nach dem gleichen Geſetze und nach ihm das Mittelalter und die Renaiſſance, wie auch die allerneueſte Zeit noch daran feſthält. Nur wurde nicht immer nach dem gleichen Grundgedanken bei der Ausführung des Täfelwerkes verfahren. Die Alten, auch die Byzantiner, Araber und die Meiſter der romaniſchen Baukunſt, faſsten es als teppichartige Flächendekoration auf, oder bei der Zerlegung in Rahmen und Füllungen, d. h. bei der Aufnahme der geſtemmten Arbeit verfuhren ſie nach dem Geſetze, das *Semper*[173]) in die Worte kleidet: »Das Rahmwerk und das Stabwerk ſollen die Täfelung, d. h. die Füllung niemals überwuchern; letztere ſoll die Hauptſache, eigentliches Motiv bleiben und ſich dementſprechend teppichartig und reich entwickeln; die einfaſſenden ſtruktiven Elemente ſollen ihr dienen, nicht ſie beherrſchen.«

195. Täfelwerk.

An dieſem Grundſatz hielt auch in der erſten Periode noch die Gotik feſt, indem ſie die richtigen Grenzen des Struktiven nicht überſchritt; darüber hinaus verfiel ſie bei der Wandbekleidung in die öde Form des Stabwerkes.

Die Renaiſſance brach mit dieſer Schablone und kehrte zur alten künſtleriſchen Art zurück, indem ſie bei dieſer Innendekoration dem Bildhauer und Maler die Mitwirkung wieder einräumte. Daran hielt ſie, wie bereits geſagt, auch bei den auf der gleichen Grundlage konſtruierten Türen feſt.

Gleichwie bei dieſen wurden Rahmen und Füllungen in koſtbaren Hölzern mit Marketerien, Malereien und Vergoldungen bedeckt oder im Naturton des Holzes belaſſen oder mit Glattſtrichen von beſtimmter Farbe verſehen. Hiernach verfuhren die in Frankreich beſchäftigten italieniſchen Meiſter (*Serlio*, *Primaticcio* u. a.), ebenſo die einheimiſchen (Schlöſſer in Fontainebleau, St.-Germain, Anet, Gaillon).

Das ganze XVII. Jahrhundert huldigte in Frankreich der Mode, die Lambris mit Vergoldungen und Malereien auszuzieren. Marſchall *Richelieu* liefs die Felder mit Obſzönitäten bemalen (»*des figures fort immodeſtes en bas-relief au milieu de chaque panneau*«) — das unwürdige Ende eines ſonſt guten Dekorationsmittels.

Im Jahre 1751 treten an Stelle der Holzlambris von hinten bemalte Glaſer, alle Arten von echten und nachgeahmten Marmoren. Mit der Aufnahme der Gobelins als Wandſchmuck mufsten die Täfelungen überhaupt weichen oder zum Bruſt- und niedrigen Fuſslambris herabſinken.

Der Grundgedanke, das Getäfel mit groſsen Füllungen herzuſtellen, iſt in den Repräſentationsräumen des Dogenpalaſtes zu Venedig (in der *Sala del Collegio*, *Sala del Senato*, *Sala del magior Conſiglio* und in der *Anticamera*) zum Ausdruck gebracht. Dort trennen meiſt Pilaſter die glatten, roten Felder des Holzwerkes, deren Zierglieder durch Vergoldung reicher gemacht ſind. Die gröſste Einfachheit herrſcht

[173]) A. a. O., Bd. 2, S. 235.

Digitized by Google

Fig. 269.

Von der *Tribuna* des *Cambio* zu Perugia.

in der Tiſchlerarbeit, im Getäfel dieſer Räume, das mit einfachen Sitzen verſehen iſt, über denen die höchſte dekorative Prachtentfaltung, die je geſchaffen worden iſt, ſich entwickelt. Gerade dieſer Gegenſatz zwiſchen dem einfachen Unterbau und dem glänzenden Ueberbau läſst vielleicht den letzteren um ſo wirkungsvoller und

Digitized by Google

grofsartiger erfcheinen. Aehnliches finden wir in der *Sala de' Dugento* des *Palazzo vecchio* in Florenz. Welch andere Zeit als die der Renaiffance hätte folches zu fchaffen vermocht? Welch andere Kunft verfügte je über diefen Reichtum an Ausdrucksmitteln und über folche Meifter?

Als eine Leiftung hohen Stils darf die Ausftattung des Arbeitszimmers eines Fürften, des *Herzogs von Urbino*, bezeichnet werden, bei der das Getäfel die vollendetften und reichften Intarfien aufzuweifen hat. Diefer reihen fich das Stuhlwerk, das Pult, die Türen und die *Tribuna* des *Cambio* in Perugia (Fig. 269), von *Domenico del Taffo* (1490—93), *A. Bencivieni da Mercatello* und *A. Mafi* (1562) angefertigt, an, die den ftimmungsvollen, mäfsig grofsen, gewölbten Raum mit den Deckenmalereien des *Perugino* (1499) füllen. »Keine Behörde der Welt fitzt fo fchön, wie einft die Herren Wechfelrichter der Hauptftadt von Umbrien,« fagt *Burckhardt* und wohl mit Recht.

Dem XVI. Jahrhundert gehört ein mehr architektonifches als dekoratives grofses Stuhlwerk, von dem noch 8 Felder im grofsen Saale des *Palazzo Pretorio* in Piftoja vorhanden find, an, eine treffliche Arbeit, die aber urfprünglich nicht für diefen Platz beftimmt war, vielmehr im Chor der *Sapienza* geftanden hat, laut einer Beifchrift, die am Geftühl angebracht ift. Die überreich verzierten, auf Konfolen ruhenden Säulen, die überladenen Gefimfe, die reich gefchnitzten Friefe mit Rahmen kontraftieren eigenartig zu den glatten Füllungen, die wohl auch einft anders geftaltet waren, ehe das Werk den Platz wechfelte (Fig. 270).

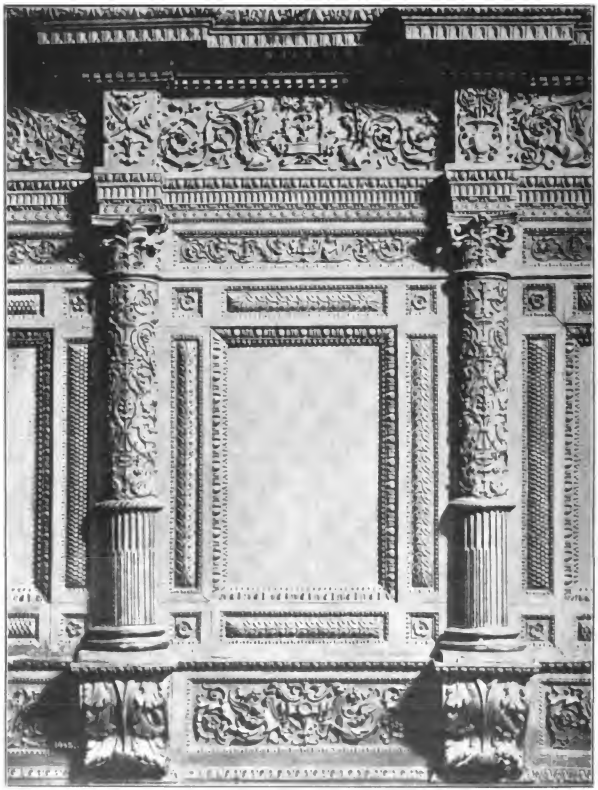
196. Wanddekorationen.

In den Wohnräumen waren die Wandflächen glatt abgeputzt, bemalt und ftukkiert, mit Teppichen behangen oder mit Ledertapeten bezogen, bei eleganten Räumen, befonders in der fpäteren Zeit, mit Stoffen, Geweben aller Art und fchliefslich mit bemaltem oder bedrucktem Papier bedeckt. Einige Gelaffe des *Caftello* in Mailand zeigen noch die mittelalterliche Weife der Flächenbehandlung, z. B. Mufter, die wie aneinandergereihte rote Oblaten, mit Wappenzeichen gefchmückt, ausfehen und gleichmäfsig über Wände und gewölbte Decken weggeftrichen find u. dergl. mehr. Das wieder zugänglich gemachte *Appartamento Borgia* im Vatikan gibt uns ein verläfsliches Bild von Wandflächendekorationen auf glattem Putz. In der *Sala dei Mifteri* find die Wände in Felder eingeteilt, die bis auf den Boden herabgehen (die Wände entbehren alfo der Sockel), welche durch Pilafter mit Füllungen von bunten Grottesken auf Goldgrund abgeteilt find. Die Felder felbft find mit goldenen Linienführungen auf blauem und grünlichem Grunde wohl bemalt gewefen und auch in diefem Sinne reftauriert worden. In der *Sala dei Santi* bildet ein hohes Getäfel mit vorgeftellten Sitztruhen den Wandfockel; dasfelbe ift in zwei Reihen Quadratfüllungen übereinander geteilt, deren Grund abwechfelnd mit Ornamenten und Architekturen gefchmückt ift; darüber ift bis zum Deckengefimfe ein Teppichmufter gemalt. In der *Sala delle Arti liberali* ift eine eigenartige Feldereinteilung mit bunten geometrifchen Figuren, Rundftücken in Friefen mit Verfchlingungen, wie wir fie bei den altchriftlichen Mofaikböden in Kirchen wiederfinden, ausgeführt, und in der grofsen *Sala dei Pontefici* find neben Feldern mit Teppichmuftern Wandgemälde mit Arabeskenrahmen angebracht. In der *Sala del Credo* kommen dann wieder Feldereinteilungen mit geometrifch bemufterten Teppichen, in deren Mitte ein Rundftück mit dem päpftlichen Wappen fitzt, vor.

Wandbilder *al fresco* (1481), durch Pilafter oder Arabeskenbordüren, die meift grau in grau oder braun in braun mit Goldverzierungen gemalt find, denen etwa

Digitized by Google

Fig. 270.



Stuhlwerk im grofsen Saale des *Palazzo Pretorio* zu Piftoja.

10 Jahre fpäter die Bordüren mit Grottesken weichen (*Appartamento Borgia*, 1493), voneinander getrennt oder umrahmt, folgen diefen linear verzierten oder geblumten Teppichen. In vollendeter Weife ift folcher Wandfchmuck im Mittelfaale der königlichen *Villa Poggio a Cajano*, in der *Sala de' Dugento* (oder *Ducento* = Senat der

Digitized by Google

200 in Florenz) des *Palazzo vecchio* und ebendafelbſt in der *Sala dell' Udienza* über gemaltem, marmoriertem, hohem Felderſockel, auf hellem Grunde reizende Grotteskornamente die ganzen Wandflächen bedeckend, im *Quartiere di Leone X.* durchgeführt. An Stelle der figürlichen Kompoſitionen treten zuweilen auch Städtebilder und Landſchaften (*Palazzo vecchio*). In Venedig und Verona (*Vigna Bocca-Trezza*) ſind an Stelle der groſsen Figurenbilder, unmittelbar unter den Deckenbalken an-

Fig. 271.

Gobelin.

fangende, 2 m hohe, bunte Figurenfriese auf dunklem Grunde, die den ganzen Raum umziehen, untergebracht, wobei die Wandflächen mit einem einfarbigen Glattſtrich verſehen ſind. In einem Zimmer der *Caſa Vaſari* in Arrezzo ſind die Wandflächen der Höhe nach in zwei gleiche Teile geteilt, der untere mit Getäfel bekleidet, der obere mit Landſchaften in gemalten, von Feſtons umzogenen Rahmen geſchmückt; die allegoriſchen Figuren erſcheinen dabei mehr als Beiwerk.

Mit der Aufdeckung der *Titus*-Thermen tritt die Verbindung von Stukk und Malerei auf, wofür als ſchönſtes Beiſpiel die Wandflächen der vatikaniſchen Loggien angeführt werden können. Als Zimmerſchmuck, bei dem die Bilder mit architektoniſchen, ſtark profilierten Stukkrahmen umzogen, die Bekleidungen der Fenſter-

Digitized by Google

nifchen gleichfalls architektonifch profiliert, mit Giebeln, Wappen, Kartufchen, liegenden Figürchen, Fruchtgehängen, Medaillons und Büften geziert find, fei die *Sala di Leone X.* im *Quartiere di Leone X.* des *Palazzo vecchio* in Florenz erwähnt.

Die bemalten Wände fielen, als die Gobelins allgemein Mode wurden, die bald alle anderen Dekorationsweifen verdrängten, wo es die Mittel erlaubten und wo man die Mode mitmachen konnte oder wollte; und es ift nicht zu leugnen, dafs Säle und Wohnräume erft durch die Anwendung derfelben etwas Warmes und Heimliches bekamen, was ihnen den grofsen Erfolg von vornherein ficherte (Fig. 271). Es waren Gewebe aus Garn (Zwirn), Wolle, gemifcht mit Gold und Seide; die älteften wurden in Arras hergeftellt, weshalb fie in Italien den Namen *Arrazzi* führten. Schon 1380 wird im Inventar *Charles V.* ein Schlachtenbild erwähnt — »*ung grand drap de l'euvre d'Arras*« —; in den Rechnungen der Priorin des *Hôtel Dieu* in Paris (1395) werden Fabrikate von Arras aufgeführt, und was man im XIV. Jahrhundert *Drap d'Arras* nannte, war nichts anderes als *Tapifferie de haute lice.* Im Inventar der Baftille von 1420 werden eine Bettdecke auf fchwarzem Grunde, Tapifferien aus Arras von Wolle, andere von Seide und Gold genannt.

Die Fabrikation ging durch die Belagerung und die grauíame Behandlung der Stadt durch *Louis XI.* zu Grunde, und Ende des XVI. Jahrhunderts hatte fich in Arras die Tapifferie ausgelebt.

Zwei Flamänder *de Commans* und *de la Planche* führten fie 1625 in Frankreich ein, und durch ein Edikt von 1667 wurde die Fabrikation in Staatsbetrieb genommen.

Die Tapeten *Raffael's* (1515—16), für den unteren, bilderlofen Teil der Wände in der *Sixtina* beftimmt, wurden in Brüffel ausgeführt in Wolle, Seide und Gold. Kopien diefer *Arrazzi* fchmückten bis 1859 die Wände der *Stanze dell' Imperatrice* im *Corte Reale* zu Mantua (gegenwärtig in Wien).

Die eingangs erwähnten Tapeten aus gepreftem, bemaltem und vergoldetem Leder, diefes unverwüftliche Material, verfchwanden gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aus den höfifchen Kreifen, hielten fich aber in den bürgerlichen oder denjenigen des niederen Adels noch bis in das XVII. und fogar XVIII. Jahrhundert; 1659 und 1765 werden fie dort noch erwähnt.

Im Inventar der *Katharina von Medici* (1589) werden noch rote, grüne, blaue, orange- und wechfelfarbige Ledertapeten angeführt, auch fchwarze mit Silber, zu denen Abteilungsftreifen gehörten, die mit Deviíen, Namenschiffren, Wappen gefchmückt waren.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurden die Wände auch mit Brokat, Damaft von verfchiedenen Farben, Samt, Taffet, Satin u. f. w. überzogen und dabei Brokat mit Gold-, Silber- und Seidengrund, Florentiner Brokat, Brokatello aus China und aus Flandern, Lyon und Venedig erwähnt.

Die grünen Damafte wurden von den Magiftratsperfonen, die gelben von Künftlern und Schaufpielern bevorzugt und hielten fich bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Um die Mitte diefes Jahrhunderts wurde aus dem Orient die gemalte Leinwand eingeführt, die fich bis beinahe zur Zeit der franzöfifchen Revolution hielt. Nebenher liefen noch die gemalten Papiere, die in Frankreich fo fchön wie die importierten orientalifchen gefertigt wurden und bis 1675 zurückreichen.

Mit dem XIX. Jahrhundert hörte der fchöne Luxus der Stoffbezüge der Wände

Digitized by Google

auf und machte allgemein dem bedruckten Papier Platz. »*Les conditions nouvelles de notre vie sociale, l'incertitude de nos installations et de nos goûts, les transformations continuelles que subissent nos demeures et nos fortunes, expliquent suffisament la haute faveur, dont il jouit*«, fagt *Havard*[174]), wobei auch wir die Unſicherheit in Sachen des guten Geſchmackes heutigentags beklagen.

197. Balkendecken.

Für die Decken der Wohn- und Repräſentationsräume gelten zwei durch die Verſchiedenheit des Materials gegebene Grundformen: horizontal lagernde Holzbalkendecken und gewölbte Steindecken. Bei den erſteren wurde in der frühen Zeit noch an der ſchmuckloſen, mittelalterlichen Art feſtgehalten, wo Balken an Balken in kleinen Zwiſchenräumen von Wand zu Wand oder von Unterzug zu Unterzug gelegt ſind, je nach der Größe, bezw. Tiefe der Gelaſſe. Die Balken lagen daher ebenſo oft parallel zur Fenſterwand als winkelrecht zu dieſer. Bei vielen der Veroneſer und Venezianer Palaſtdecken iſt der Raum zwiſchen den klein dimenſionierten Balken nicht größer als die Balkenbreite. Die Balken ſelbſt ſind mit Brettern überlegt, deren Fugen durch Leiſtchen abgedeckt ſind; ſolche Leiſtchen ſind auch längs der Balken durchgeführt, ſo daſs ſich kleine, flache Kaſſetten bilden. Den Uebergang von der Decke zur Wand bilden reich geſchnitzte Holzgeſimſe, aus Sima, Viertelſtab, Zahnſchnittleiſten und Karnies beſtehend, unter denen dann, wie im vorhergehenden Artikel geſagt, ein Bilderfries oder die glatten Wandfelder ſich hinziehen. Dieſe Holzdecken waren meiſt noch in halbmittelalterlicher Weiſe mit ganzen Farben bemalt, die glatten Holzflächen einfarbig rötlichbraun, oft auch mit bunten Flachornamenten bedeckt, in blauer, gelber, roter, weiſser, ſchwarzer und grüner Farbe. In einem zweifenſtrigen Saale eines Florentiner Hauſes von $5{,}80^{m}$ Tiefe iſt die Decke durch einen $0{,}18^{m}$ breiten Unterzug in zwei Felder geteilt; die $0{,}09^{m} \times 0{,}09^{m}$ meſſenden Bälkchen liegen auf dem Unterzug und den Scheidemauern $2{,}65^{m}$ frei, ſind mit Brettern überlegt und die Fugen durch rechteckige glatte Lättchen gedeckt, worauf ein Eftrich von Mörtel mit Plättchen als Fuſsboden für den oberen Raum aufgebracht iſt. Mit den $4\,^1/_2{}^{cm}$ breiten Fugenleiſten iſt dann eine Art Kaſſettierung der Deckenfelder bewirkt.

Dieſen einfachſten Bildungen folgten dann die groſs kaſſettierten Decken aus durchgehenden Balken, mit winkelrecht eingeſchobenen Zwiſchenhölzern angefertigt und mit Schnitzwerk reich bedeckt, eine Art der Deckenbildung, »in deren Pracht die Renaiſſance keine Schranken kennt«. Schöne Beiſpiele ſolcher reicher Holzdecken, mit quadratiſchen Kaſſetten und Roſetten im Grunde, bei reichſter geſchnitzter Zergliederung und Roſettenbeſatz auf den Kreuzungen, finden ſich in der mehrfach genannten *Sala de' Ducento* und in anderen Räumen des *Palazzo vecchio*, weiter im *Palazzo Gondi* und einfachere und leichtere im *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

Bei doppelter Betonung der Balkenlagen und der dieſe kreuzenden Stäbe erreichen die Decken einen höheren Grad von Reichtum, indem groſse und kleine Felder, aber immer noch konſtruktiv richtig, miteinander abwechſeln. Ein klaſſiſches Beiſpiel dieſer Art iſt eine aus Tannenholz hergeſtellte, bunt bemalte Decke im groſsen Saale des *Palazzo Maſſimi* zu Rom[175]) mit weiſsen Roſetten auf tiefblauem Grunde und begleitenden bunten Ornamenten.

Die aus der Konſtruktion hervorgegangenen Deckenteilungen wurden aber mit der Zeit verlaſſen, und freiere treten an ihre Stelle; ſechs- und achteckige Kaſſetten

[174]) Havard, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris 1890.

[175]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III.

Digitized by Google

reihen ſich aneinander und ſpannen ſich wie ein Teppich freiſchwebend über den Raum. Quadratiſche und ſpiesseckige Kleinfüllungen ſchieben ſich zwiſchen die Polygone, die ſelbſt wieder Rundformen verſchiedener Art weichen müſſen. Zu beliebigen Geſamtbildern werden die geometriſchen Figuren zuſammengeſtellt.

Im IV. Buche ſeiner »Architektur« (Kap. XII: »*De i Cieli piani di legname e de gli ornamenti ſuoi*«) gibt *Serlio* auf 12 Druckſeiten eine gröſsere Anzahl von Motiven für ſolche Decken,, von der einfachſten bis zur reichſten Art, und führt dabei aus: Die Alten hatten ſolche »*Lacunarii*« genannt; die heutigen Römer nennen ſie »*Palchi*«; in Florenz, Bologna und der ganzen Romagna ſage man »*Taffelli*« zu denſelben, und in Venedig nenne man ſie »*Travamenti*« und »*Soffitadi*«. Auch in dieſen freien Formen hat *Peruzzi* einige Decken im *Palazzo Maſſimi* zu Rom in reizvollſter Weiſe ausgeführt, die durch Farbe und Vergoldung (Weiſs und Gold, der Grund der Achteckkaſſetten blau, der quadratiſchen rot und der Langfüllungen grün) einen Höhepunkt von Pracht erreichten. Dieſe ſchweren Kaſſettendecken ſind durchweg auf ſtark farbig dekorierte Wände berechnet, deren wohl reichſte aus dem XV. Jahrhundert in der *Sala de' Gigli* des *Palazzo vecchio* zu Florenz erhalten iſt. Im Naturton des Holzes belaſſen, ohne jede Beigabe einer bunten Farbe, iſt die Holzdecke in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz, mit ihrem zum Teil kapriziöſen und unruhigen Detail. Farblos iſt auch die Prachtdecke in der *Badia* zu Florenz, die als Kirchendecke hier nur dieſes Umſtandes wegen erwähnt werden ſoll. Bei den Decken der Frührenaiſſance in Palaſträumen iſt die Dekoration mehr reich und ſpielend, weshalb der Zierat überwiegt. Reizvolle Beiſpiele dieſer Art ſind die Decken in der *Sala de' Buſti* und *Camera a letto* im Dogenpalaſt zu Venedig: Gold auf Blau, in gröſster Pracht ausgeführt — wobei die Rofette an Stelle der Kaſſette tritt. Eine gemalte Kaſſettendecke der guten Zeit iſt im Obergeſchoſs der *Scuola del Santo* in Padua zu finden.

Zuerſt in den Räumen des Dogenpalaſtes zu Venedig tritt an Stelle dieſer immer noch architektoniſch wirkenden Holzdecken eine andere, neue Auffaſſung, indem groſsartige Konfigurationen von geſchnitzten, oft höchſt barocken Goldrahmen an der Decke gebildet werden, vermittels welcher »eine naturaliſtiſche Illuſion« erſtrebt wird, indem dem Beſchauer zugemutet iſt, die innerhalb der Goldrahmen ausgeführten, gemalten Geſchichten als wirkliche Vorgänge anzuſehen. So ſind aber nur die groſsen Hauptfelder ausgeführt, während die Malereien in den Nebenfeldern grau in grau, braun in braun, bronze- oder kupferfarbig behandelt ſind.

Die Gewährung von ſolchen Ruhepunkten in der ſonſt farbenprächtig verlaufenden Dekoration innerhalb der wuchtigen und reichen Goldrahmen iſt wohl überlegt und erhöht jedenfalls die Geſamtwirkung dieſer Prunkdecken, die doch zu den vollendetſten ihrer Zeit gehören.

Vergoldete Schnitzwerke in eigenartiger Einteilung bilden die übermächtigen Rahmen, welche Meiſterwerke der Malerei erſten Ranges, Schöpfungen eines *Paolo Veroneſe*, umfchlieſsen, deren Zauber ſich kein Menſch — er ſei künſtleriſch veranlagt oder nicht — entſchlagen kann, und dennoch möchte ich den Satz *Burckhardt*'s unterſchreiben: »Das flattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelſtatuen, die pomphaften Kamine mit allegoriſchen Figuren oben und Marmoratlanten unten, vollenden den Eindruck von Machtfulle, der in dieſen Sälen waltet. Wenn es ſich aber um wohltuende, reine Stimmung handelt, ſo wird dieſe in den Räumen der raffaeliſchen Zeit ſich eher finden laſſen.«

Digitized by Google

Die gewölbten Decken bewegen ſich zumeiſt in den Formen der Mulden- und Spiegelgewölbe, mit und ohne Lünetten, die der Renaiſſance am geläufigſten ſind. Aber auch dem Tonnengewölbe wird bei Hallen und hohen Sälen (*Poggio a Cajano*) noch die Berechtigung zugeſtanden, und wo, z. B. bei Loggien, Kreuzgewölbe genommen werden (*Palazzo Doria* in Genua), geſchah es nur unter Ausmerzung der Grate derſelben, um freie Verfügung über die Auszierung des Feldes zu haben. Nur der Uebergangsſtil und die früheſte Periode laſſen das Kreuzgewölbe nach mittelalterlicher Weiſe zu Recht beſtehen und dekorieren es auch nach mittelalterlicher Art, indem ſie Trennungsrippen und Kappen für ſich behandeln, wobei letztere mit Medaillons und Grotteskenwerk geſchmückt werden. Die Gewölbefelder werden bei Mulden- und Spiegelgewölben durch Kämpfergeſimſe nach unten abgeſchloſſen; ſie trennen die lotrechte Wand vom anſteigenden Gewölbe, das nach dem Spiegel der Decke überleitet. Der letztere wird entweder durch einen geometriſchen oder in der Barockzeit durch einen bewegten Rahmen eingeſchloſſen. 198. Gewölbte Decken.

An der Decke wiederholt ſich in tiefergehenderer und geiſtvollerer Weiſe das, was wir bei den Wanddekorationen ſchon geltend gemacht haben: die Verbindung von Stukko und Malerei, und die dekorative Kunſt der Renaiſſance ſchwingt ſich hier mit zu den größten Leiſtungen auf. Je nach der Zeit und den Mitteln, bald einfach hell oder in zwei Tönen geſtrichen, dann ſich emporhebend zum reichſten Farbenzauber unter Zuhilfenahme von Vergoldungen.

Auch hierbei zuerſt ſtrengere architektoniſche Einteilung, dann freieſtes Walten der Malerei, wie bei den *Poccetti*'s in den Uffizienkorridoren zu Florenz, in der Halle der *Villa Carreggi* u. dergl. mehr.

Genua beſitzt in den Räumen des *Palazzo Doria* und in vielen anderen Beiſpiele prächtigſter Art. Das *Appartamento Borgia* im Vatikan weiſt in ſeinen Sälen Muſtergültiges auf. Die *Farneſina* und die Loggien und die *Villa Madama* in Rom u. ſ. w. bieten das Vornehmſte, was der menſchliche Genius je auf dieſem Gebiete geſchaffen.

Die ſpäte Zeit begnügt ſich in den Palaſträumen meiſt mit einer hellen Färbung oder mit der natürlichen Farbe des Stukko und bringt in der Mitte ein großes, buntes Oel- oder Freskobild an, wie dies in prächtiger Weiſe *Tiepolo* im großen Saale des *Palazzo Canoſſa* in Verona betätigte. Aus der Barockzeit verdienen die von *Pietro da Cortona* und *Giulio Parigi* (1596—1669) ausgeführten Decken im Obergeſchoß des *Palazzo Pitti* zu Florenz alles Lob mit ihren Stukki und Bildern in reichſter Goldfaſſung; durch ſie werden die von ihnen bedeckten Säle zu Prunkräumen großen Stils geſtaltet.

Ueber den Decken liegen die Fußböden, die auf maſſiven Wölbungen durch Ausmauern der Zwickel und Glattſtriche aus Mörtel hergeſtellt ſein können, oder es werden beſondere unabhängige Lager für die Aufnahme der Böden zugerichtet, oder Decken und Fußboden ſind eines, wie dies bei den aus Holzbalken konſtruierten meiſt der Fall iſt. 199. Fußböden.

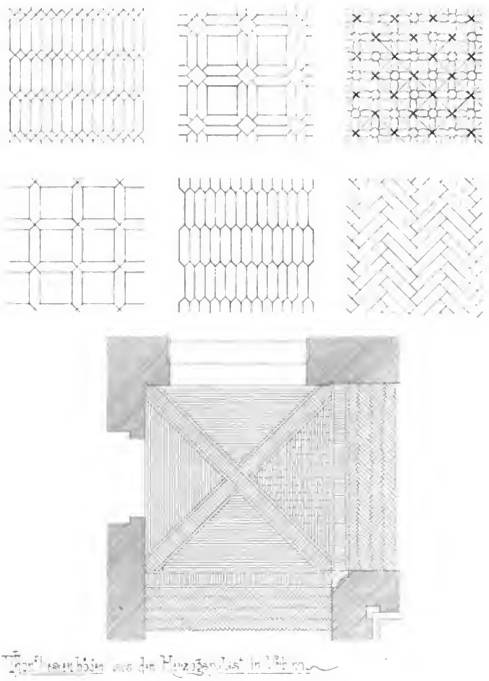
Die Deckungen werden in einfachſter und billigſter Weiſe als Eſtriche und Terrazzi hergeſtellt oder bei reichen Bauten aus Marmorplatten, Moſaiken, gebrannten gewöhnlichen oder Formziegeln, glaſierten Ziegeln, in alter Zeit aus Dielen und in ſpäterer wieder aus Holz, aber in Form von Parketten ausgeführt.

Boden in »*Terrazzo alla Veneziana*« in bunten Flachmuſtern ſind beiſpielsweiſe im *Palazzo del Te* in Mantua zu finden. Wo Bodenmoſaiken angewendet ſind, wieder-

Digitized by Google

holen ſie die bekannten Ornamente der altchriſtlichen und der Kosmatenzeit. Wo Marmorplatten gebraucht wurden, bediente man ſich ſolcher von 2 bis 3 verſchiedenen Farben in einfacher Flächenabwechſelung. Am häufigſten verwendete man in der Zeit der Frührenaiſſance in den Privat- und auch Palaſtbauten die gewöhnlichen

Fig. 272.



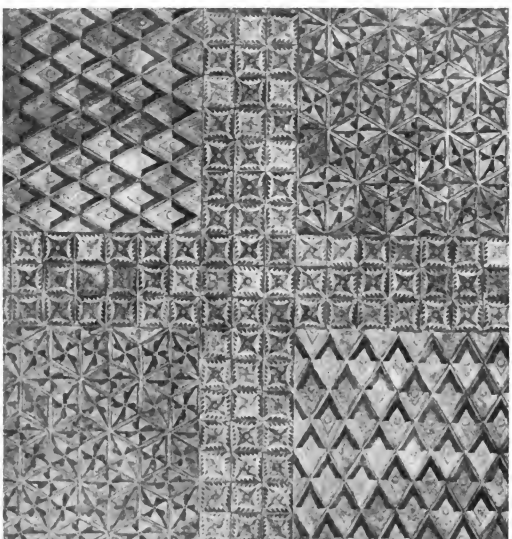
gebrannten roten Mauerziegel und legte dieſe in verſchiedenen Zeichnungen hochkantig oder flach gut ausgefugt in ein Mörtelbett.

Die beliebteſte Art war die ähren- oder fiſchgrätenförmige Stellung der Steine, die überall, auch in Kirchen, Kapellen und in Klöſtern, wiederkehrt (*à guiſa di ſpinopesce, opus ſpicatum*). Wir finden ſie im *Appartamento Borgia* des Vatikans, im

Digitized by Google

Herzogspalaft von Urbino, in der *Villa Papa Giulio* zu Rom u. f. w. wieder, wo auch Einteilungen durch Friefe in drei- und viereckige Felder vorkommen, in denen dann die Steine parallel zu den Wandfeiten gelegt find. Neben diefer normalen Ware treten aber auch Formziegel auf von grofser und kleiner Quadratform und neben diefen langgeftreckte Sechseckziegel, die zufammen in verfchiedenartigen Zeichnungen verlegt werden (Fig. 272).

Fig. 273.



Tonfliefenboden im *Appartamento Borgia* im Vatikan zu Rom.

Ein Ziegelboden in zwei Farben, aus hellgelbem und kräftigrotem gebranntem Ton, die Zeichnung der Decke, aber felbftverftändlich in das Flache überfetzt, wiederholend, ift in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz ausgefuhrt. Man wollte hier jeden Luxus vermeiden, der den Blick von den Bauformen hätte abziehen können.

Einen gröfseren Farbenreiz und Reichtum gewährten wieder die glafierten Ziegel, die uns aber wegen ihrer geringen Haltbarkeit nur in fpärlichen Reften überkommen find. In den Loggien des Vatikan find die Spuren der Glafur nur noch an den Plättchen, die hart an den Umfaffungswänden liegen, zu erkennen. Im *Appartamento Borgia*, aus der Zeit *Alexander VI.*, find in drei Sälen die alten Platten noch aufgefunden und bei der Reftauration ergänzt worden, die wir in

Digitized by Google

Fig. 273[176]) wiedergegeben. Auch diefe find nur einfach in der Zeichnung. In einem kleinen Zimmer des *Quartiere di Leone X.* zu Florenz, gelegt in Sechs- und Achteckplatten, dann in der *Villa Imperiale* bei Pefaro, in der *Libreria* zu Siena find noch alte Stücke erhalten. In gröfserer Anzahl finden fie fich in vielen Kapellen Venedigs, in Siena, Rom, Parma[177]), Florenz u. a. O., datiert aus den Zeiten von 1458, 1471, 1482, 1504 und 1510.

Bunte Fliefen fertigten auch die *Robbia* in Florenz für die vatikanifchen Loggien in Rom an. In Neapel, befonders aber in ganz Sizilien, bilden in den befferen Wohnungen die glafierten bunten Tonfliefen bis auf den heutigen Tag einen gefuchten, fchönen und dauerhaften, gegen die Aufnahme von Staub und Ungeziefer ficheren Bodenbelag.

In Genua treffen wir die glafierten Fliefen vielfach als Wandbekleidungen in den fchmalen Treppenhäufern bürgerlicher Wohnungen verwendet, mit orientalifchen Zeichnungen fchön und ftilgerecht entworfen, in trefflicher Farbengebung, Teppichmufter nachahmend, als Nachbildungen der fpanifchen *Azulejós* ausgefuhrt.

Schon im XIV. Jahrhundert werden in Frankreich und fomit wohl auch in Italien neben den Tonfliefen Holzdielenböden (*Planches*) ausgefuhrt; aber erft im XVII. Jahrhundert werden fie in der Geftalt der heutigen Parkette allgemein und erfetzen in allen eleganten Wohnungen die Plattenböden[178]). »*Ses foeurs eftoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles fe voyoient depuis les pieds jusqu'à la tête*«, fagt *Perrault* in feiner Erzählung vom Afchenbrödel. Wenn man nicht alles haben kann, mufs man fich mit Parketten und einem modernen Namen begnügen, fchreibt *Mme de Sévigné*. 1692 gibt das »*Livre Commode*« eine Mufterkarte von Parketten heraus, und im XVIII. Jahrhundert (1782) werden parkettierte Wohnungen zum Vermieten ausgefchrieben. In den *Comptes des baftiments du Roy* find von einem Ebeniften *Parquets de bois* für den grofsen Pavillon der Tuilerien angeführt (1679).

200. Kamine.

Serlio fagt im Kap. XXVI feines VII. Buches über Architektur: »*Li Camini veramente fono di grande Ornamento alle habitationi*« und gibt 4 Beifpiele von folchen und als erftes eines in korinthifcher Art, ein zweites in dorifcher Baftardform, ein drittes in rein dorifcher und ein viertes in gemifchter toskanifcher Weife mit Ruftika.

[176]) Nach der Tafel (ohne Nummer) in dem fchon genannten Werke über das *Appartamento Borgia*.

[177]) »*Mattoni di Majolica da un pavimento coftrutto nel monaftero di San Paolo dei Benedetti Badeffa dal 1471—1482*« find im Mufeum in Parma vielfach zu finden. Diefe aus der Zeit der frühen Renaiffance ftammenden Stücke find meift blau und weifs gefarbt und tragen als Zeichnung bald ein weibliches, bald ein männliches Porträt, dann aber auch bunte Blumen auf weifsem Grunde, auch ganze Figürchen. Als Bekleidung find mit Putten verzierte Majolikaplatten bei einem Wandbogen im ehemaligen *Monaftero di San Paolo* (XVI. Jahrhundert) verwendet gewefen. Auch diefe werden jetzt im gleichen Mufeum aufbewahrt.

[178]) Zur Zeit der Herrfchaft der Renaiffance in Frankreich waren italienifche Künftler und Handwerker in grofser Zahl tätig und in den höchften Stellungen verwendet (*Primaticcio*). Die urkundlichen Nachrichten über gewiffe Einrichtungen und technifche Vorgänge in Italien find weniger erfchloffen, als dies in Frankreich der Fall ift. Wir berufen uns daher manchmal auf franzöfifche Quellen, in der Annahme, dafs deren Inhalt auch für die verwandten Fälle in Italien mafsgebend fein dürfte. Abgefehen davon, dafs in den Mufeen des Louvre, von Cluny, in Troyes, Grenoble, Auxerre u. f. w. Beifpiele von Tonfliefen genugfam vorhanden find, wiffen wir, dafs folche vom VIII. Jahrhundert an in Frankreich im Gebrauche waren und dafs »inkruftierte« Tonplatten die glatten Stücke im XIV. Jahrhundert erfetzten, die noch bis in das XV. Jahrhundert in Uebung blieben. Das Verfahren dabei war folgendes: »*On fe fervit de carreaux dont la furface fuperieure, d'abord eftampée, etait enfuite remplie, dans les deffins de l'eftampage, de terre colorée d'une autre façon, le tout recüit d'un vernis plombifere.*« Diefe inkruftierten Plattenbeläge verfchwinden und machen gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts in Frankreich den gemalten Platz. Dort find es Holländer, welche das Verfahren in das Land bringen.

Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne traf im Jahre 1391 mit zwei *couvriers de quarriaus paints et jolis* ein Abkommen für die Lieferung folcher Platten. Die beiden *couvriers* waren ein gewiffer *Jehan de Monftier d'Ypres* und ein *Jehan le voleur*.

In Rouen wurden 1542 die *Carrelages en faïence* genannt und diefe Platten in Paris im Hôtel Soiffon (1581) ausgefuhrt; auch *Katharina von Medici* bezog folche. Der Wechfel vollzog fich in Italien wie in Frankreich, alfo ziemlich um die gleiche Zeit!

Digitized by Google

Im IV. Buche ſtellt er einige phantaſievollere Kompoſitionen von Kaminen dar. Er gibt auch an, daſs in Frankreich die Rauchabzüge (*le gole*) ſämtlich lotrecht emporgeführt würden und mehreren Kaminen zugleich dienten, weshalb es ſich empfehle, dieſe bis zur Decke zu ſchmücken. In den Sälen müſsten ſie noch durch die Pracht ihrer Erſcheinung wirken. In dieſem Sinne als feſtes Prunkſtück im Raume zu

Fig. 274.

Kamin aus dem *Palazzo Borgherini* zu Florenz.
(Jetzt im *Muſeo nazionale [Bargello]* zu Florenz.)

erſcheinen, ſind ſie auch allenthalben aufgefaſst worden, von der frühen Zeit der Renaiſſance an bis zum Niedergang derſelben.

Im *Palazzo Gondi* in Florenz erhebt ſich in ſtrengem Stil der Prachtkamin etwas über 2 m hoch zwiſchen zwei einfachen Türen an der Scheidewand eines Saales mit kaſſettierter Holzdecke. Zwei reich ornamentierte Baluſter flankieren die Kaminöffnung und nehmen einen hohen Fries mit Najaden und Tritonen in mäſsig ſtarkem

Digitized by Google

Relief auf, den ein Deckgeſimſe abſchlieſst, an deſſen Ecken kleine, antike Freifigürchen ſtehen, zwiſchen welchen das groſse Wappenſchild der *Gondi* mit dem gebogenen Arm und dem Streitkolben in der Fauſt, aufgehängt iſt. Als reizendes

Fig. 275.

Kamin im *Anticollegio* des Dogenpalaſtes zu Venedig.

Beiſpiel darf auch der kleine Kamin in der *Caſa Vaſari* in Arezzo erwähnt werden, mit Volutenrahmen und Triglyphenfries, und als gröfstes Florentiner Prunkſtück der Kamin des *Palazzo Borgherini*, jetzt im *Muſeo nazionale* (*Bargello*) zu Florenz be-

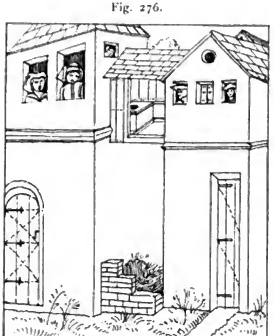
Digitized by Google

findlich, nach dem verwandten Grundgedanken wie der *Gondi*-Kamin aufgebaut, nur dafs ftatt der Baluſter hier korinthiſierende Säulchen mit reich ornamentierten Schäften aufgeſtellt ſind, die ein volles Gebälk tragen, unter dem der ſchöne Figurenfries in Hochrelief hinläuft. Sphingen krönen die Ecken; ſitzende Putten halten das Familienwappen (Fig. 274).

Streng ſchöne Kamine finden ſich noch im Palaſte zu Urbino[179]) mit erhaltenem polychromem Schmucke, wobei die Frieſe beſonders bemerkenswert ſind, in denen ſich Putten mit vergoldeten Haaren und Flügeln von azurblauem Grunde abheben, während die Ornamente blau und golden gehalten und die übrigen Architekturteile weiſs gelaſſen ſind.

Einfachere Kamine ſind im *Palazzo del Te* in Mantua zu finden.

Fig. 276.



LATRINEN im XV. Jahrhdt. n. e. Miniatur

Ein mächtig groſser, dunkler Kamin, deſſen Sims von weiſsen Marmorkonſolen mit vorgeſtellten Figürchen getragen wird, darüber ein hoher Volutenaufbau mit weiſsem reliefiertem Marmormedaillon in der Mitte, von zwei Marmorfigurchen flankiert, über dem Medaillon ein groſser Adler zwiſchen Füllhörnern, Fruchtkränzen und Bandſchleifen, aus der Spitze eine gekrönte Engelfigur herauswachſend, die einen Kronenreif über das Ganze hält, das bis zu dem 5 m vom Fuſsboden entfernten Kämpfer des Spiegelgewölbes reicht, iſt im groſsen Saale des *Palazzo Doria* zu Genua erhalten, den aber die Marmorkamine im Dogenpalaſt zu Venedig an Pracht noch weit übertreffen. Beim gröſsten derſelben im *Anticollegio*, einem Werke des *Tiziano Aſpetti* nach dem Entwurfe des *Scamozzi*, iſt nur der untere Teil bis zum Sims aus Marmor, der darüber fortgeführte aber aus weiſsem Stukk mit Vergoldungen hergeſtellt. Konſolen auf Kandelabern, gebückt ſtehende Atlanten tragen bei anderen die hochgeführten Kaminſimſe (Fig. 275).

201
Aborte, Bäder und andere Nebenräume.

Aborte im Hauſe waren im Altertume ausgeführt. Sie verſchwanden und kamen wieder und werden zur Notwendigkeit, wo die Reinlichkeit in den Städten geſetzlichen Beſtimmungen unterworfen iſt.

Nach einem Miniaturbildchen des *Decamerone* aus dem XV. Jahrhundert (Fig. 276) waren Aborte zur Zeit der Frührenaiſſance bei Landhäuſern, wenigſtens in Form eines gedeckten Bretterverſchlages mit darunter befindlicher offener Ablagerungsſtätte, untergebracht. Zur Zeit der Peſt (1533) wurden Polizeibefehle ausgegeben, nach welchen Hausbeſitzer, in deren Anweſen keine Aborte vorhanden waren, ſolche unverzüglich herzuſtellen hatten — ein Beweis, dafs im XVI. Jahrhundert die Hausaborte noch nicht überall ortsüblich waren.

Die Paläſte der Frührenaiſſance zeigen ſolche von geringem Ausſehen (*Palazzi Strozzi* und *Giugni* zu Florenz, *Palazzo Piccolomini* in Pienza), aber immer bei richtiger

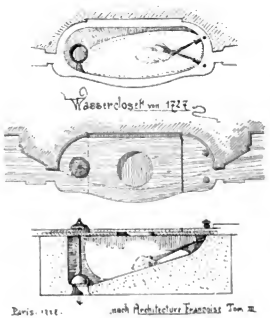
[179]) Veröffentlicht in: Arnold, F. Der herzogliche Palaſt in Urbino. Leiprig 1857. Taf. 42–47.

Digitized by Google

Lage an den Fenſterwänden. Sie dürften wohl kaum von den Herrſchaften gebraucht worden ſein; denn man wird ſich in Italien wie in Frankreich der tragbaren Aborte (Leib- oder Nachtſtühle) bedient haben, wie heute noch vielfach in Süditalien und Sizilien. Im Inventar des *Hôtel de Quatremares* (1334) iſt ein ſolcher aufgenommen geweſen, und unter dem Namen »Garderobe« kommen derartige Aborte 1540 vor. Im XVII. Jahrhundert bleiben ſie unter gleichem Namen in Gebrauch, und im erſten Drittel des XVIII. Jahrhunderts machen ſie in Frankreich und ſpäter wohl auch in Italien den »*Lieux à l'Angloiſe*«, den feſten Aborten mit Waſſerſpülung, Platz, die dann groſs und geräumig eingerichtet und in der Nähe des Badezimmers untergebracht ſind[180]).

Die Tänzerin *Mlle Deschamps* lieſs ſich einen ſolchen Abort, ganz mit Spiegeln dekoriert, einrichten, und (1760) wird es beim Vermieten von Wohnungen in Paris beſonders betont, daſs auch eine Sitzgelegenheit — eine Garderobe oder *Lieu à l'Anglais* — vorhanden ſei. Dieſe »moderne«, aber bald 200 Jahre alte Einrichtung machte nach ihrer Benennung den Weg vom hohen Norden nach dem Süden.

Fig. 277.



In dem groſsen vierbändigen unten genannten Werke[181]) iſt eine Einrichtung »*pour un Cabinet d'aiſance ou lieu de commodité, dont le ſiège eſt en niche*« gezeichnet, welche die Konſtruktion des engliſchen Spülabortes vollſtändig klar gibt und die ſich im weſentlichen mit demjenigen deckt, was wir als Erfindung unſerer Tage zu bezeichnen pflegen (Fig. 277).

Von der künſtleriſchen Ausgeſtaltung eines Hausbades gibt uns *Gruner*[182]) in farbiger Darſtellung unter dem Titel »Bad des Kardinals *Bibiena* im Vatikan« ein Bild, aus dem wir erſehen, daſs auch hier die Kunſt der Renaiſſance voll einſetzte. Ueber quadratiſchem, mit Niſchen verſehenem Raume von mäſsiger Gröſse erhebt ſich ein Kreuzgewölbe, das, wie die Wände, mit bunter Grotteskmalerei von auſsergewöhnlicher Schönheit geſchmückt iſt. Die Halbrundniſchen ſind teppichartig ausgemalt, und eine derſelben nimmt die ornamentierte Marmorwanne auf. Ein farbenprächtiger und doch behaglicher Raum! Die Entwurfſkizzen zur Dekoration lieferte auch kein anderer als *Raffael* ſelbſt.

Von *Vaſari*[183]) werden auſserdem noch die *Stufa* in der *Villa Lante* zu Rom erwähnt, die *Giulio Romano* mit Bildern — den Liebſchaften der Götter — ſchmückte, dann das Badgemach, mit einer Kuppel überdeckt, von *G. Aleſſi* in der *Villa Grimaldi* zu Biſagno bei Genua ausgeführt. In dem Werke von *P. P. Rubens* über die Genueſer Paläſte iſt eine Hausbadeanlage angegeben, die aus einem gröſseren Zimmer, einem

[180]) Siehe: Blondel, J. F. & M. Patte. *Cours d'architecture.* Paris 1777. Vol. V, Pl. LX.

[181]) *L'architecture françoiſe ou recueil des plans, élevations, coupes et profiles des eglifes, palais, hôtels et maiſons etc. . . . de France.* Bd. III. Paris 1727.

[182]) A. a. O.

[183]) A. a. O., X u. XIII.

Digitized by Google

Vorzimmer, einem gewölbten achteckigen Warmbad und aus einem gleichfalls gewölbten Kaltbad befteht. Die Wände beider find mit Nifchen gefchmückt und dürfen wohl als reich dekoriert und mit Marmor ausgekleidet angenommen werden. (Siehe Fig. 278 u. 279, worin auch die Ausftattung einer Palaftküche mit Backofen, Vorratskammern nebft Efszimmer für Dienerfchaft, alles im Sockelgefchofs untergebracht, dargeftellt find.) Das fchöne Badezimmer mit dem auf Säulen ruhenden Kuppelgewölbchen im *Palazzo Pitti* zu Florenz ift neueren Datums.

Fig. 278.

A. Warmbad. *B*. Kaltbad.
Rubens—Genua.

Fig. 279.

Palazzo I in Genua nach Rubens (Fig. 53) M.

209. Höfe und Hallen.

Nach antikem Vorbild find beim Wohnbau, wie erwähnt und worauf in befonderen Fällen hingewiefen wurde, die Zimmer um einen offenen Hof gruppiert. Je nachdem es der Bauplatz und die Verhältniffe der Bauenden erlaubten, finden wir den Hof durch einfache, von Fenfteröffnungen durchbrochenen Mauern umfchloffen oder, zur gröfseren Bequemlichkeit des Verkehres im Haufe, um noch einen befonderen Eingang für jeden der untereinander verbundenen Räume gewinnen zu können, find Pfeiler- oder Säulenhallen entweder an nur einer Seite oder an zweien und dreien oder an allen vier Seiten des Hofes herumgefuhrt. Als Beifpiele dafür mögen erwähnt werden: als Bau ohne Hallen das kleine Haus, welches *Michelangelo* in Rom bewohnte; mit einer Halle an einer Seite das Kafino der *Villa Cefi*; mit Hallen an zwei Seiten der *Palazzo de Romanis* und *Palazzo Patrizi*; mit drei Seitenhallen der *Palazzo Lante* und *Palazzo di Firenze* und *Palazzo Vicolo dell' oro*; mit vier Seitenhallen der *Palazzo Farnefe*, *Palazzo Sciarra*, *Palazzo Negroni*, *Palazzo Borghefe*, *Palazzo della Cancelleria*, *Palazzo Sora* u. f. w., alle in Rom, fowie auch ein grofser Teil der Florentiner, Genuefer und Mailänder Paläfte. Kleinere Höfe fuchte man durch Anbauten oder perfpektivifch angelegte Kolonnaden fcheinbar zu erweitern, wie dies beim *Palazzo Spada* in Rom (fiehe Art. 120, S. 190) gezeigt wurde, oder eine Seite wurde durch Nifchen mit Brunnen- und Blumenanlagen abgefchloffen, um fo den Blick nach der Tiefe weiter zu geftalten. Gröfsere Höfe wurden oft durch zwifchengefchobene Säulenhallen getrennt, um fie bedeutender erfcheinen zu laffen. (Vergl. *Palazzo Montecatini*, *Palazzo Boffi* und *Angelo Maffimi*, *Palazzo Panfili* in Rom und den wunderbar fchönen, mäfsig grofsen Hof in der *Certofa* bei Pifa, wo in der Mitte der Querhalle ein Ziehbrunnen angelegt ift. Auch der *Palazzo dell' Collegio Helvetico* zu Mailand darf hier nicht vergeffen werden.

Digitized by Google

Die Freiſtutzen der Korridore oder Hallen ſind nach antiker Art durch horizontale Architrave und Gebälke überſpannt, wie beim Hofe von *San Stefano* zu Venedig und in demjenigen des eben genannten *Collegio Helvetico* zu Mailand (Fig. 280), eine Art, die *Alberti* als die vornehmere erklärte, oder es ſind Gewölbe und Bogenſtellungen verwendet, die auf Pfeilern oder Säulen ruhen. Dabei ſind die Hallen in ein und demſelben Hofe nicht immer von gleicher Tiefe; oft wechſeln vier verſchiedene Tiefenabmeſſungen

Fig. 280.

Vom *Collegio Helvetico* zu Mailand.
(Jetzt Archivgebäude.)

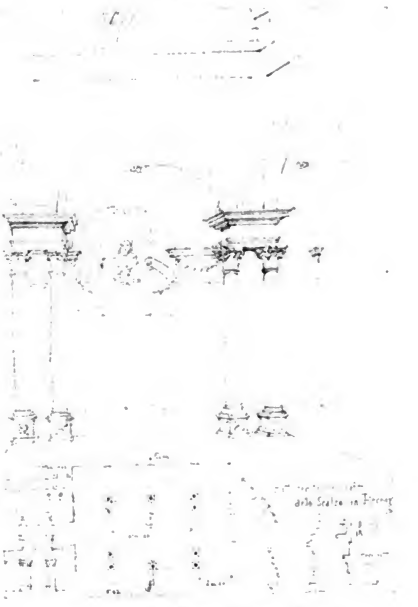
miteinander ab (vergl. *Palazzo Giugni* in Florenz), wobei die eine oder andere der Hallen zur Aufnahme der Stocktreppe verwendet ſein kann (vergl. erzbiſchöflicher Palaſt und *Palazzo Gondi* in Florenz, ſowie Fig. 281). Bei engen Verhältniſſen, wie z. B. am *Palazzo Serriſtori* in Florenz, nimmt die Stocktreppe den ganzen Hofraum, an drei Seiten denſelben umziehend, ein. Gerade Architrave und Bogen wechſeln zuweilen über den Freiſtützen der Hallen miteinander in beſtimmten Abſtänden ab, wie dies in Art. 167 (S. 245) beim ſog. *Palladio*-Fenſter gezeigt und beim Höfchen des *Palazzo Linotte* in Rom und dem reizenden Scalzohöfchen in Florenz (Fig. 282) ausgeführt iſt. Bei größeren Anlagen wird dieſer Wechſel durch eine Kuppelung der Freiſtützen hervorgerufen, z. B. im Hofe des *Palazzo Borgheſe* zu Rom (Fig. 177), der *Brera* in Mailand, der Univerſität in Genua und des *Palazzo Non finito* in Florenz u. ſ. w. (Fig. 283.)

Digitized by Google

Fig. 281.

Vom erzbiſchöflichen Palaſt zu Florenz.

Fig. 282.



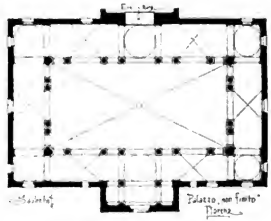
Hof der Brüderſchaft *dello Scalzo* zu Florenz.

Digitized by Google

203. Freiſtützen.

Die älteſte Art der Freiſtützen ſind die achteckigen Pfeiler, wie ſie der *Palazzo Venezia* zu Rom in einem ſeiner Höfe zeigt, wie der Spitalhof *Giovanni dei Genovefi* daſelbſt und einige der Bologneſer Hallen ſie aufweiſen. Intereſſant ſind dabei die Löſungen der Kapitellbildungen, beſonders wo es ſich um die korinthiſierende Ordnung handelt. Einmal wird der Kelch achteckig wie der Schaft durchgeführt; das andere Mal geht er am Rande in die volle Kreisform über, und demgemäſs ſind die Akanthosblatter bald an die Ecken des Kelches gefetzt; bald bedecken ſie die gerade Vorderflache desſelben. (Vergl. Fig. 169 u. 171 [S. 181] aus dem Hofe des *Palazzo Hôtel Brün* in Bologna und Fig. 170 vom *Palazzo Fava* daſelbſt, wo gezeigt iſt, wie die Kapitellbildungen ſich vollzogen, wenn zwei Halbſäulen ſich ſeitlich an den viereckigen Kernpfeiler anlehnen.) Einfache rechteckige Pfeiler treffen wir im Hofe des *Palazzo de Romanis*, Pfeiler mit vorgelegten Halbſäulen im Hofe des *Palazzo Venezia* und des *Palazzo Farneſe*, ſolche durch Pilaſter belebt im Hofe von *Santa Maria della pace* (Fig. 284 u. 285) in Rom. Dieſen folgen dann die Säulen, je nach dem Material mit glatten und verzierten Schaftoberflächen, welche das Altertum, ſoweit ſein Vorrat an ſolchen reichte, abgeben muſste, ehe man zur Beſchaffung von neuen griff.

Fig. 283.



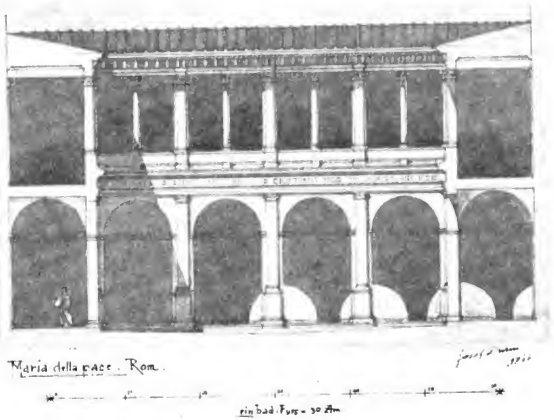
Hof des *Palazzo Non finito* zu Florenz.

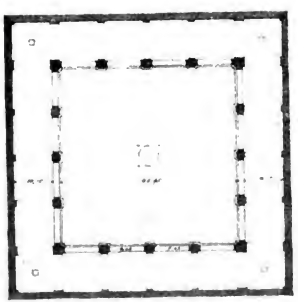
204. Eckſtützen.

Bei den viereckigen Pfeiler- und Säulenhöfen iſt die Bildung der Eckſtützen ſtets Gegenſtand eines eingehenden Studiums oder Nachdenkens geweſen, da jeder Meiſter von Belang etwas anderes verfuchte. Diejenigen der Frührenaiſſance, welche Achteckpfeiler oder Säulen anwendeten, ſtellten wie die Alten die gleichen Stutzen, die ſie an den Seiten gebrauchten, auch in die Ecken. Da ſie dabei meiſt die doriſche oder korinthiſche Ordnung benutzten und beide Kapitellformen peripteriſch ohne Umbildung verwendet werden konnten, ſo löſte ſich die Frage von ſelbſt, und kam einmal die joniſche zur Anwendung, dann war man naiv genug, die Polſter ſamtlich nach einer Seite zu richten, wie dies in der Loggia der *Villa Careggi* und in dem oblongen Hof der *Certoſa* bei Florenz der Fall iſt. *Bramante* wollte bei ſeinen hohen Hoffaſſaden in der *Cancelleria* zu Rom die Ecken, für das Auge wenigſtens, feſter ausſehend haben und erſetzte die Eckſäulen durch Winkelpfeiler. Seltſam geriet dem Architekten des Hofes von *San Pietro in vincoli* zu Rom die Ecklöſung, indem er zwei Halbſäulen gegeneinander ſtellte und ſo einen herzförmigen Quèrſchnitt der Eckſtutzen bekam. Im Hofe des *Palazzo Borgheſe* zu Rom ordnete der Meiſter einen Viereckpfeiler in den Ecken an mit Vollſäulen nach zwei Seiten. Weniger einfach wurde der Fall bei der Verwendung von Rechteckpfeilern mit vorgelegten Halbſäulen, wie am *Palazzo Farneſe* in Rom, wo ſich *Sangallo* mit einem vortretenden Eckpfeiler und anſtoſsenden Halbſäulen half. Auch im Hofe des *Collegio Romano* wurde eine eigenartige Löſung verſucht, und *Cigoli* hat im Hofe des *Palazzo Non finito* zu Florenz auch die Herzform gewählt, ſie aber durch das Vortreten der Pilaſter etwas erträglicher gemacht. Intereſſant iſt dabei, wie er ſich bei der Verjüngung der Säulen half, indem er eine Pfeilerkante zwiſchen den Kapitellen vortreten lieſs und ſie mit den Kapitellgliederungen verkröpfte. *Pul-*

Digitized by Google

Fig. 284.

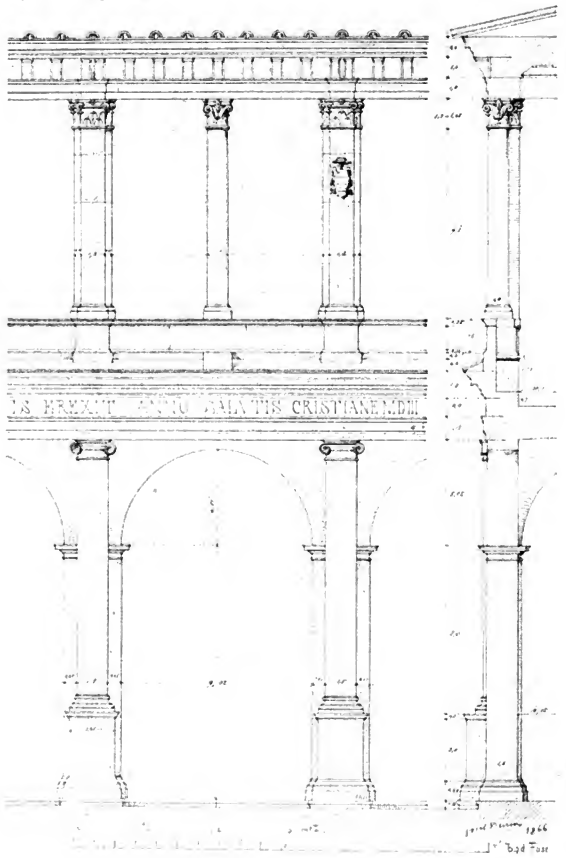




Hof der Kirche *Santa Maria della pace* zu Rom.

Digitized by Google

Fig. 285.



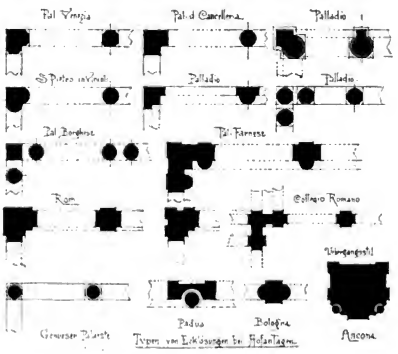
Vom Hof der Kirche *Santa Maria della pace* zu Rom.

Digitized by Google

Iadio verſtärkte die Abſtützung der Ecken dadurch, daſs er in einem Falle drei Säulen im Winkel zuſammenſtellte; ein andermal, bei Verwendung von Pfeilern mit Halbſäulen, legte er in der Ecke einen ausſpringenden Pfeiler ein, dem er die gleiche Ausladung gab wie den vorgelegten Halbſäulen.

Scamozzi verwendete in den Ecken gleichfalls Pfeiler, ſtellte aber neben denſelben nur an der Schmalſeite des Hofes Säulen auf und half ſich über die ungleichen Interkolumnien der Säulen im Hofe dadurch weg, daſs er bei der Ueberdeckung Architrave wählte. Dieſe geſtatteten unter allen Umſtänden eine gröſsere Freiheit in der Bewegung als bei der Anwendung von Bogen. (Für die angeführten Beiſpiele ſiehe Fig. 286.)

Fig. 286.



Die Art der Eckſtützen hatte aber wieder Eigentümlichkeiten bei den Archivolten im Gefolge, indem nur bei winkelförmigen Eckpfeilern, wie es *Bramante* tat, eine klaſſiſche Löſung der Archivoltanſätze, ohne Verſtümmelung, möglich war. Alle toskaniſchen Säulenhöfe zeigen, wo Eckſäulen zur Anwendung kamen, eine ſolche beim Zuſammentreffen der Archivoltprofile. Beim Zuſammenſtoſs der Bogenprofile auf den Zwiſchenſäulen hielt man ſich mehr an Löſungen, wie ſie am *Diokletians*-Palaſte in Spalato und an ſpätrömiſchen Bauten in Syrien vorkommen, als an Bildungen der Blutezeit. Am Rektorenpalaſt in Raguſa half man ſich in halbmittelalterlicher Weiſe dadurch, daſs man die Profile auf eine Schräge auflaufen lieſs, was zwar nicht nach Meiſter *Michelozzo* ausſieht, aber fuglich doch angenommen werden kann. Auch bei der Profilierung der Archivolte wird verſchiedentlich auf diejenige der ſpätrömiſchen Weiſe[184]) zurückgegriffen, indem man jene als Frucht- und Blumenſchnüre ausbildete oder Flächenornamente in Form von Rankengeſchlingen auflegte (Bogen in der *Maddalena de' Pazzi* u. a. zu Florenz).

305 Archivolten und Bogenzwickel.

Die Bogenzwickel zwiſchen den Archivolten und Geſimſen wurden dann entweder einfach umrahmt (vergl. den erzbiſchöflichen Palaſt in Florenz), oder ſie wurden

[184]) Siehe Teil II, Bd. 2 (Fig. 237, S. 262) dieſes »Handbuches«.

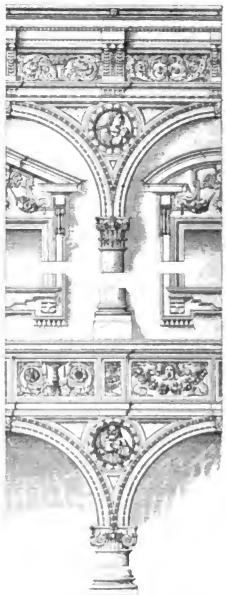
Digitized by Google

mit Medaillons ausgefetzt, welche Rofetten tragen, wie im zweiten Hofe von *Santa Croce* in Florenz, während die hierdurch weiter entftandenen kleinen Zwickel mit Putten und Ornamenten gefüllt wurden. Statt der Rofetten kommen auch Figurenmedaillons, wie z. B. im Hofe des *Spedale maggiore* zu Mailand (Fig. 287), vor.

206. Architraven.

Traten an Stelle der Bogen die Architrave, fo mufsten diefe bei gröfserer Legweite befonders konftruiert werden, und die Renaiffance griff hier, wie die Alten, zum fcheitrechten Bogen. Kräftig ausgebildet treffen wir diefe Konftruktionsweife im Hofe des *Palazzo Maffei* zu Verona, wo die antiken Architravgliederungen mit Triglyphen in origineller Weife durch einen fcheitrechten Ruftikabogen unterbrochen find (Fig. 79).

Fig. 287.



Vom *Spedale maggiore* zu Mailand [185]).

207. Backfteinbogen.

Formal ganz anders geftalteten fich die Arkaturen, fobald Backfteine das Baumaterial für die Bogen bildeten. Auf den Flächen entwickelte fich dann die ganze luftige Formenwelt in flachen figürlichen und vegetabilifchen Gebilden, wie fie der oberitalienifchen Backfteinarchitektur bis füdlich nach Bologna eigen ift. Putten, die an Rebzweigen emporklettern, Puttenköpfchen mit Flügeln u. dergl. füllen in breiten Streifen die Stirnfeiten der durch wenige Zierglieder umfäumten Bogen, die durch eingepreffte Flachornamente gefchmückt oder bei der Ausführung aus glatten Keilfteinen mit einem verzierten Bogen umzogen fein konnten (*Certofa* bei Pavia, Ferrara, Faenza, Bologna).

Die grofsen Bogenzwickel werden auch hier mit Medaillons figürlichen Inhaltes ausgefchmückt, die kleinen mit gemalten oder plaftifchen Ornamenten oder wieder mit Figürchen. Bei den breiten Archivolten des grofsen Hofes der *Certofa* bei Pavia ift das Zufammentreffen derfelben durch Vorfetzen von auf Konfolen ftehenden Einzelfigürchen maskiert (Fig. 288) und die Ausführung durch Verwendung der Polychromie noch reicher geftaltet. Eine eigenartige Dekoration der Bogenzwickel wird bewirkt, wenn Haufteine, Putz und glafierte Terrakotten miteinander derart abwechfeln, dafs die Freiftützen, Bogen und horizontalen Gefimfungen aus Haufteinen, die Zwickel verputzt und die Putzflächen mit glafierten Terrakotten der *Robbia* ausgefüllt find, wie dies in fo glanzender Weife an den Bogenhallen des grofsen Hofes der *Certofa* bei Florenz, bei den Hallen des Findelhaufes dafelbft, beim *Spedale del Ceppo* in Piftoja u. a. O. betätigt ift.

208. Hoffaffaden.

Als architektonifche Leiftung erften Ranges find aber weiter bei den Höfen Aufbau und Form der fie umgebenden Stockwerke zu verzeichnen, bei dem in

185) Fakf.-Repr. nach: Cassina, F. *Le fabbriche più cofpicue di Milano.* Mailand 1841.

Digitized by Google

den wenigſten Fällen ſchablonenartig das in den Obergeſchoſſen wiederholt iſt, was im Erdgeſchoſs angelegt wurde. Ueber dem Bogen mit anſtoſsendem geradem Gebälke des Erdgeſchoſſes des erzbiſchöflichen Palaſtes in Florenz erhebt ſich, beiſpielsweiſe, im Obergeſchoſs eine Säulenſtellung mit geradem Gebälke. Aehnliches finden wir beim genannten *Palazetto Linotte* in Rom, und am bedeutendſten iſt dieſer Gedanke im Hofe von *Maria della Pace* in Rom zum Ausdruck gebracht, wo über den Pilaſterpfeilern des Erdgeſchoſſes ſich mit Pilaſtern beſetzte Pfeiler erheben, zwiſchen denen Säulchen aufgeſtellt ſind (Fig. 284). Nicht leicht wird für eine Hofarchitektur ein reizvolleres und zugleich ſo monumental wirkendes Motiv gefunden

Fig. 288.

Von der *Certoſa* bei Pavia.

werden können, das nebenbei noch ein ſo fein abgewogenes und geſtimmtes Detail trägt (Fig. 285). Auch bei beſcheidenerem Aufbau, über weit geſpannten, gedruckten Bogen, eine Halle mit geradem Gebälke, wie im zweiten Hofe von *Santa Croce* in Florenz, iſt liebenswürdig gedacht und ebenſo detailliert (ſiehe Fig. 56, S. 61).

Die Auflöſung der Arkaturen im Obergeſchoſs in doppelte Kleinbogenſtellungen über weiten Bogen des Untergeſchoſſes, getrennt durch einen reichen, breiten Ornamentenfries, wie im *Palazzo Bevilacqua* in Bologna, iſt ein folgerichtig architektoniſcher Gedanke, der dort reizend zum Ausdruck gebracht iſt (Fig. 168, S. 178). Auch die Verbindung von Fries und Baluſtrade zwiſchen den Bogenſtellungen der beiden Geſchoſſe, von denen die untere kräftig und ſchwer, die obere leicht und zierlich gehalten iſt, erſcheint als ein intereſſanter Verſuch.

Digitized by Google

Elegant und doch mächtig wirkt der von vier Faſſaden umſchloſſene Hof der *Cancelleria* zu Rom mit den zwei gleichartigen, aber in den Säulenhöhen abgeſtuften Bogenhallen übereinander und den darüber hochgeführten, durch kleine Fenſter belebten zwei Halbgeſchoſſen, die durch Groſspilaſter zu einem Geſchoſſe nach aufsen zuſammengezogen ſind. Die Verhältniſſe zwiſchen den Abmeſſungen der Hoffläche und der Höhe der ſie begrenzenden Faſſaden gehören zum vortrefflichſten, was je geſchaffen wurde.

Ebenſo groſsartig, nur noch mächtiger iſt die Wirkung des Hofes des *Palazzo Farneſe* zu Rom mit den Pfeilerhallen im Unter- und Mittelgeſchofs, bei geſchloſſenem, nur durch Fenſter und dreifach gegliederte Pilaſter belebten Wänden eines Obergeſchoſſes. In dieſen von hohen Stockwerksfaſſaden umgebenen, bedeutend wirkenden Hofanlagen ſowohl, als in den kleinen zierlichen Höfchen voll Poeſie und Anmut ſteht die Renaiſſancebaukunſt einzig und unübertroffen da, wo ſie einem uralten Gedanken, hervorgerufen durch veränderte Lebensverhältniſſe, neue Form gab. Der mittelalterliche Hof des *Caſtello* der *Visconti* in Pavia könnte hier, was Ebenmafs und Reichtum der Einzelformen anbelangt, zum Vergleiche herangezogen werden.

Fig. 289.

Vom Hof der Kirche *Santi Apoſtoli* zu Rom.

219. Schmuck und Abſchluſs der Höfe.

Blumen- und Pflanzenanlagen innerhalb der Palaſthöfe erſcheinen ausgeſchloſſen, da ſich nur geplattete und gepflaſterte Bodenflächen mit einem Gefalle nach der Mitte zur Ableitung der Meteorwaſſer finden. Ein Schmuck durch Statuen, Vaſen, Topfpflanzen, Brunnen (Fig. 289: Hof von *Santi Apoſtoli* in Rom; vergl. ferner Hof des Dogenpalaſtes mit den Bronze-Putealen des *Alfonſo Alberghati* [1559] und des *Nicolo de Conti* [1556], Hof des *Palazzo vecchio*, des *Palazzo Gondi* in Florenz, des *Palazzo Borgheſe* zu Rom u. ſ. w.) tritt an die Stelle der genannten Anlagen.

Metallene Gittertore als Abſchluſſe der Hofarkaden oder der Zugänge von Bogenhallen ſind wohl zu treffen; ſie gehören aber dann meiſt nicht der guten Zeit an, oder ſie entbehren jeder Kunſtform. Das Beſte, was hier noch erhalten iſt, findet

Digitized by Google

ſich in den Kirchen als Kapellenabſchlüſſe in Bronze und Eiſen. (*Maria in Organo* in Verona hat köſtliche kleine, 1,00 m hohe Gittertürchen aus dem XVII. Jahrhundert, die der Beachtung wert ſind, was Schönheit der Kompoſition und Zierlichkeit der Arbeit anbelangt. Andere finden ſich in Florenz, Bologna und Rom u. ſ. w.)

Fig. 290.

Abſchluſsgitter der *Loggetta* am *Campanile* von *San Marco* zu Venedig.
(Unter den Trümmern des am 14. Juli 1902 eingeſtürzten *Campanile* begraben, aber beinahe unverſehrt wieder hervorgeholt.)

Der prächtigſte Abſchluſs wird aber immer derjenige an der Loggetta beim *Campanile* auf der *Piazetta* in Venedig ſein, das mit Figuren und Waffentrophäen geſchmückte Werk des *Antonio Gai* (Fig. 290). Ein anderes, einfacheres Stabgeländer mit Spitzen, Bünden und Schnörkeln befindet ſich am Haupteingang des Arſenals in Venedig.

Digitized by Google

C. Oeffentliche Bauten.

15. Kapitel

Schlofsbauten.

210. Fürſtliche Schlöſſer.

Leon Battiſta Alberti beginnt ſein V. Buch (Kap. 1) über die Architektur mit der Ueberſchrift: »*De le Fortezze e de le Habitazioni che hanno a ſervire per i Re e per i Signori e de le loro differentie e parti*«, und ſo ſoll auch hier der Anfang mit den *Caſe de Re* gemacht werden. *Alberti* meint, ein Gewaltherrſcher habe ſeine Stadt nicht nur gegen äufsere Feinde, ſondern auch gegen unruhige Elemente im Inneren zu ſchützen, dementſprechend zu befeſtigen und auch danach ſeinen Wohnſitz einzurichten. Ein angeſtammter Herrſcher könne letzteren inmitten der Stadt nehmen und ihn palaſtartig geſtalten; ein neuer tue beſſer daran, ihn feſtungsartig anzulegen; doch brauche dabei der Bau nicht wie ein Gefängnis auszuſehen.

Die Herzöge von Mailand umgaben ihr *Caſtello* mit Wall und Graben, umzogen es mit Mauern und Türmen; die *Visconti* in Pavia ſchützten das ihrige durch vier wuchtige Ecktürme; die Herzöge von *Eſte* ſperrten ihr *Caſtello* in Ferrara durch breite Waſſergräben von der Straſse ab; andere, wie der Herzog von *Urbino*, nutzten die natürliche, ſchwer zugängliche Lage des Platzes zu ihrem Vorteil aus, und erſt in der ſpäteſten Zeit der Renaiſſance ſah man bei den Anlagen der Fürſtenſitze von Maſsnahmen zu Schutz und Trutz ab.

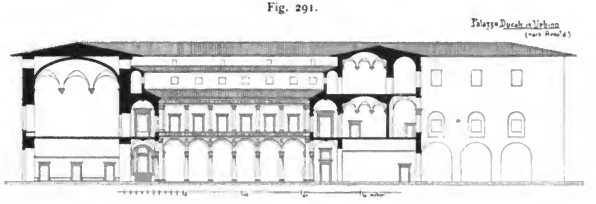
211. *Palazzo Ducale* in Urbino.

Ein Graf von *Montefeltro* war es, der 1213 von Kaiſer *Friedrich II.* mit Urbino belehnt wurde und ſich nicht ohne Widerſtand der Urbinaten dort ſeine Herrſcherwohnung baute, auf einer höheren, Städtchen und Gegend beherrſchenden Kuppe und wohl zuerſt auf kleiner Fläche, unregelmäfsig im Burgenſtil der damaligen Zeit. Mit *Friedrich von Urbino*, der 1437 zur Regierung gelangte, ſtieg des Hauſes Glanz, und der hochgebildete, unternehmende Fürſt, der als beſonderer Freund der Architektur bezeichnet wird, wollte ſich nicht mehr mit der Väter Heim begnügen und ſuchte nach einem Baumeiſter, der ſeine Abſichten in ſeinem Sinne verwirklichen könnte und den er in der Perſon des *Luciano* aus Laurana in Dalmatien auch gefunden zu haben glaubte. Was ausgeführt wurde, geſchah unter Benutzung des alten Baues und ſtellt ſich daher nicht als einheitliches Ganze dar. Um dem Baue eine gröfsere Ausdehnung geben zu können, mufste künſtlich Platz geſchaffen werden durch Auffüllung und mächtige Subſtruktionen, welche dieſen Maſſen einen Halt zu gewähren hatten. Die Unregelmäfsigkeit des Geländes und die genannte Art der Vergröſserung ermöglichten die Anlagen von grofsen Kellern und Vorratsräumen, das Unterbringen von Küchen, Badeſtuben u. ſ. w. ohne weiteres unterhalb des Erdgeſchoſſes, für deſſen Räume nach damaliger Uebung die gleiche Fufsbodenhöhe verlangt wurde. Das Erdgeſchofs hatte die Geſchäftsräume, auch die grofse Bibliothek des Herzogs auf-

Digitized by Google

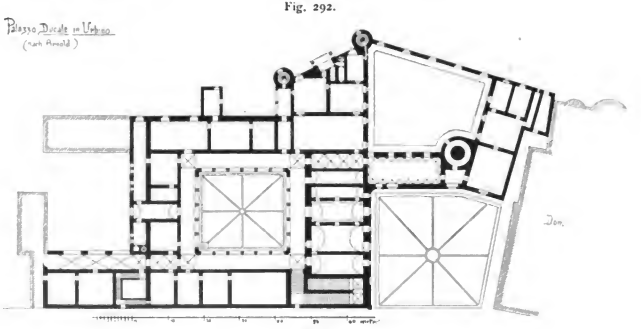
zunehmen, während das Obergeſchoſs — der *Piano nobile* — die eigentlichen Wohngelaſſe für den Herrſcher barg. Alle gruppierten ſich um einen quadratiſchen Hof; eine geradläufige, groſse Haupttreppe verband die beiden Geſchoſſe miteinander, und neben dieſen ermöglichten, mit Rückſicht auf die ausgedehnte Anlage, einige Dienſttreppen (zum Teil Wendeltreppen) den Verkehr im Hauſe. Die mittelalterliche Wendeltreppe muſste hier ſchon, der Neuerung der Renaiſſancebaukunſt gemäſs, der geradläufigen Podeſttreppe weichen (Fig. 292: Grundplan).

Fig. 291.



Schnitt.

Fig. 292.



Grundriſs.

Palazzo Ducale zu Urbino.

Im Obergeſchoſs entwickelte ſich der höchſte Glanz der Dekoration und jener Grad von Behaglichkeit, den man in jener Zeit beanſpruchte. Dabei blieb das Aeuſsere einfach; es ſtellt ſich als Ziegelrohbau aus rotbraunen Steinen dar, ſolid und gut ausgeführt, alle Räume und Gänge gewölbt. Ein Zinnenkranz, wie an der *Villa Careggi* bei Florenz, am *Palazzo Venezia* in Rom, an verſchiedenen Bologneſer Paläſten ſchloſs einſt den Bau nach oben ab. Pilaſter, Säulen, Gurten und Geſimſe ſind aus Travertin ausgeführt, und allem Anſchein nach ſollten auch die Faſſadenflächen mit Travertinplatten verkleidet werden.

Digitized by Google

Architektonisch am bedeutendsten ist der Hof mit seinen schönen Säulenhallen im Erdgeschoss und den geschlossenen Korridoren im Geschosse darüber, wo einfache gerade Fenster mit Verdachungen und zwischengestellten Pilastern die Wandflächen beleben (Fig. 291: Querschnitt). Vornehm in den Verhältnissen und auf das schönste detailliert bleibt der Hof eine Perle der Frührenaissance in Italien, den Meister *Luciano*

Fig. 293.

Palazzo Ducale zu Urbino.

vielleicht noch selbst angab und ausführte oder aber erst sein Nachfolger *Baccio Pintelli*. (*Vasari* schreibt den Bau dem *Francesco di Georgio da Siena* zu.)

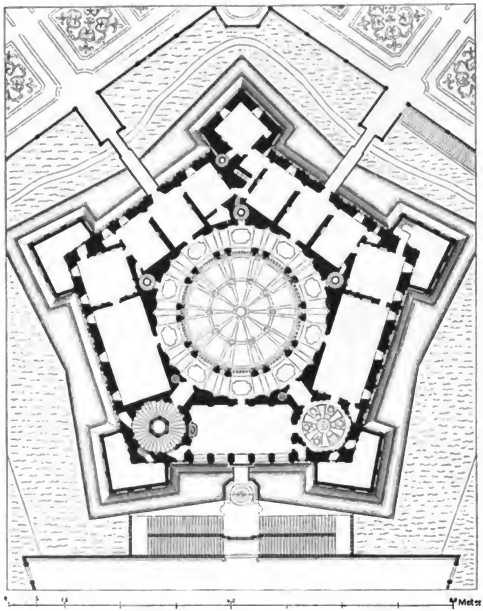
Im Inneren fällt der riesengrosse, einfach gehaltene Saal von 34,60 m Länge, 14,60 m Breite und 13,70 m Höhe auf. Schön ist das Motiv im Grundriss mit der durch alle Stockwerke geführten Loggia und den Fenstern rechts und links derselben, zwischen den zwei kreisrunden Treppentürmchen, und dann noch die eine seitliche grössere Loggia (Fig. 293: Ansicht).

Auch der monumentale Erker, der in Fig. 257 (S. 271) im Bilde gegeben

Digitized by Google

wurde, ſei hier nochmals erwähnt und darauf hingewieſen, daſs er gewiſſermaſsen ein Werk einzig in ſeiner Art iſt, daſs es zeigt, wie die Meiſter der Frührenaiſſance ein ſolches Motiv künſtleriſch verarbeiteten. Die Schönheit der bunt — blau und golden — gefaſsten Marmorkamine, Fenſter- und Türumrahmungen, der reichen Kaſſettendecken mit dem klaſſiſch vollendeten Zierat laſſen ahnen, wie prächtig das Innere geweſen ſein muſs und welche Freude und welchen Genuſs Beſteller und Künſtler noch

Fig. 294.



Schloſs zu Caprarola[186]).

an einer reichen, fein durchgeführten Ornamentik, an gut ſtudierten ſchönen Profilierungen hatten, den ſich der moderne Menſch vielfach verſagen muſs.

Ein zweites Schloſs auf Bergeshöhen, unter Verwendung neuer fortifikatoriſcher Anlagen, iſt das von *Jacopo Barozzi da Vignola* (1547—59) erbaute Farneſiſche an einem Abhange des Monte Cimino bei Caprarola, in der Nähe von Viterbo gelegen, das *Taddeo* und *Federico Zuccari* im Inneren ſo glanzvoll ſchmückten, daſs ſie ſelbſt darüber berichten: »*Che nè in Italia, nè fuora niun principe ha appartamenti*

212. Schloſs in Caprarola.

Digitized by Google

più adorni di pittura con più grazia di queſti.« »Sie ſagen's ja ſelbſt, und wahr muſs es ſein«; aber nicht alle glauben es und finden in den vatikaniſchen Loggien noch den reineren Hauch einer keuſchen Kunſt. Hauptſtücke der Dekoration ſind hier das *Quartiere dei Prelati* mit *Stuchi e pitture* reich ausgeſtattet, der *Piano nobile* und die *Scala regia*.

Auf einem Plateau, das in der Form Aehnlichkeit mit demjenigen von Tirynth hat, erhebt ſich das fünfeckig von Waſſergräben umzogene Schloſs, durch drei Brücken

Fig. 295.

Thronſaal im *Palazzo Reale* zu Turin.

mit den anſtoſsenden Gartengeländen verbunden. Stufenbauten an der ſchmalen vorderen Spitze des Platzes führen zu ihm hinan. Zwiſchen Baumanlagen geht ein breiter Weg vom Schloſs und von den Gärten aus nach einem Kaſino, vor und hinter welchem Ziergärtchen mit Fontänen und einer Waſſerkunſt in reizender Weiſe angelegt ſind. Das Syſtem der römiſchen Villen, nach einer groſsen Längsachſe die Gartenanlagen und Bauten zu legen, kehrt hier wieder (Fig. 294).

Eigenartig und ſchön bleibt die umfaulte, kreisrunde Hofanlage mit den ſechs verſchiedenen groſsen Wendeltreppen und der Haupttreppe, der *Scala regia*, welcher die *Bramante*-Treppe im Belvedere des Vatikan als Vorbild diente, das in den römiſchen Paläſten der *Barberini* und *Borghese* wiederkehrt. Der Stufenbau entbehrt einer gewiſſen Groſsartigkeit nicht; die Faſſaden dagegen wirken etwas trocken, haben aber gutes Detail. Weit beſſer als das Aeuſsere iſt die Hofarchitektur geſtaltet: unten Ruſtika, oben Doppelſtellung von Pfeilern mit vorgelegten joniſchen Halbſäulen

Digitized by Google

und über dieſen eine umlaufende Terraſſe mit Baluſtrade bei zurückgeſetztem Stockwerke. Die Wirkung des Hofbaues iſt dadurch eine vortreffliche geworden[186]).

213. Schloſs in Carpi.

Ein weiterer »Fürſtenſitz der Renaiſſance«, das Schloſs des Fürſten *Alberto Pio* in Carpi, iſt wie dasjenige in Urbino keine einheitliche Schöpfung. Ein quadratiſcher, von Säulengängen umzogener Hof, der unvollſtändig mit tieferen Gelaſſen umbaut iſt und nur im Erdgeſchoſs die gewölbten Hallen zeigt, bildet den Angelpunkt der Anlage. Die zwei Stockwerke über letzteren ſind durch Pilaſter gegliedert, mit gerade überdeckten Fenſtern belebt und geben zuſammen ein wirkungsvolles Architektur-

Fig. 296.

Scalone im *Palazzo Reale* zu Turin.

bild ab. Das äuſsere Obergeſchoſs mit ſeiner Kleinpilaſterſtellung, zwiſchen der Halbrundniſchen mit Fenſtern wechſeln, iſt durch ein hohes Geſims abgeſchloſſen und gibt den Strafenfaſſaden eine reiche Bekrönung[187]).

Der *Palazzo Reale* in Mailand wurde 1772 an Stelle des *Palazzo di Corte*, des Schloſſes der *Visconti* und *Sforza*, erbaut. Weitere Einzelheiten über den Bau wurden bereits in Art. 109 (S. 172) gegeben. Pläne und hiſtoriſche Angaben ſind in dem unten genannten Werke[187]) zu finden.

214. Einige andere Schlöſſer.

Der *Palazzo Reale* in Neapel wurde gleichfalls ſchon in Art. 115 (S. 181)

[186]) Vergl. auch: Maccari, E. *Il palazzo di Caprarola*. Berlin (ohne Jahreszahl) — und: Percier & Fontaine, a. a. O. (wo auch das ſchöne einfache Kaſino zur Darſtellung gelangt iſt).

[187]) Eine erſchöpfende Veröffentlichung dieſes Baues, beſonders nach der hiſtoriſchen Seite, iſt gegeben in: Semper, H. Schultze & Barth. Dresden 1882.

Digitized by Google

angeführt. Von *Domenico Fontana* 1600 begonnen, wurde er nach dem Brande 1837—41 wieder hergeſtellt. Die 169 m lange Vorderſeite iſt in den verſchiedenen Stockwerken durch die drei Ordnungen — die doriſche, joniſche und kompoſite — belebt. Die groſse Staatstreppe wurde 1651 erbaut; bemerkenswert iſt noch die Beigabe eines kleinen Theaters, eines Charakteriſtikums für die Paläſte des Hochbarocco und des Rokoko. *Palazzo Capo di Monte* wurde unter *Karl III.* 1738 begonnen, aber erſt 1839 vollendet, kann daher hier kaum in Betracht kommen.

215. Schlöſſer in Turin.

In Turin iſt der von *Wilhelm von Montferrat* im XIII. Jahrhundert erbaute

Fig. 297.

Schloſs zu Modena.

Palazzo Madama zu erwähnen, welcher im XV. Jahrhundert unter *Ludovico d'Acaja* erneuert wurde; 1718 erhielt er nach *Juvara*'s Plan die prächtige Doppeltreppe und an der Weſtſeite die Marmorſäulenfaſſade.

Der (1646) begonnene *Palazzo Reale* iſt als einfacher Backſteinbau ausgeführt und enthält die ſchönen königlichen Gemächer mit der königlichen Rüſtkammer (Fig. 295 u. 296: Thronſaal und *Scalone*).

Von *Guarini* wurde 1680 der *Palazzo Carignano* mit ſeiner merkwürdigen Backſteinfaſſade erbaut, der aber bis zum Jahre 1871 unvollendet blieb. Intereſſant iſt das ovale Vorhaus mit um dieſes herumgeführter Doppeltreppe.

Eine franzöſiſche Arbeit iſt das Schloſs *del Valentino* bei Turin, mit ſteilen Dächern und dem *Cour d'honneur*[188]).

[188]) Näheres über die Turiner Paläſte ſiehe in: Gurlitt, C. Geſchichte des Barockſtiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 453 ff.

Digitized by Google

Fig. 298.

Schloſs der *Eſte* zu Ferrara.

Von den *Farneſe* wurde in Parma die ausgedehnte Gebäudegruppe des *Palazzo del Pilota* begonnen, die aber unvollendet blieb. 216 Paläſte in Parma, Modena, Ferrara und Mantua.

Berühmt wurde dieſer Herrenſitz durch ſein Theater, das von dem *Palladio*-Schüler *Alcotti* 1618—28 erbaut wurde, über welches bei den Theaterbauten weiter berichtet iſt.

Digitized by Google

Fig. 299.

Sala dei Marcheſi im *Corte Reale* zu Mantua.

Unter *Franz I.* wurde (1634) durch den Römer *Avanzini* der *Palazzo Ducale* in Modena gebaut, der eine der gewaltigſten Faſſaden dieſer Stilepoche aufzuweiſen hat. Von bedeutender Wirkung iſt der Arkadenhof mit zwei übereinander liegenden Geſchoſſen und abſchließender Terraſſe (Fig. 297).

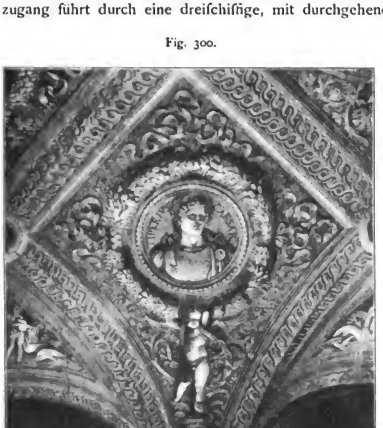
Vom Schloſs der *Eſte* in Ferrara kann mit Recht geſagt werden: »Ihr Kaſtell iſt als maleriſcher, impoſanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaſt

Digitized by Google

gelten« — und gerade deswegen wohl einer der intereſſanteſten Schloſsbauten in ganz Italien. Das Kaſtell iſt als ſog. »Waſſerſchloſs« aus roten Backſteinen ausgeführt, zu dem durch geſonderte Torbauten (Brückenköpfe) zum Teil Zug-, zum Teil gewölbte Steinbrücken führen. Viereckige maſſive Türme mit Galerien auf hohen ſchmuckloſen Bogengeſimſen, wie ſolche in Florenz und Siena in Uebung waren, mit belvedereartigen Aufbauten, flankieren den Schloſsbau (Fig. 298).

In das Innere gelangt man von der Straſse auf drei Zugängen. Der Hauptzugang führt durch eine dreiſchiffige, mit durchgehenden, auf Säulen ruhenden Tonnengewölben überſpannte Wachehalle, aus dieſer über eine ſchmale Zugbrücke hinweg in einen gewölbten Korridor und durch letzteren in den groſsen, ſchmuckloſen Hof. Das Innere hält zur Zeit nicht mehr das, was das Aeuſsere verſpricht; es dient zu Verwaltungszwecken und hat künſtleriſch wenig Bemerkenswertes. Nur die *Sala del conſiglio* enthält Fresken von *Doſſo Doſſi*, ebenſolche die anſtoſsende *Sala di Napoli*, die Ringkämpfe darſtellen. Beſſer als dieſe ſind die Kinderfrieſe in der folgenden *Sala dell' Aurora*, welcher Raum als der ſchönſte im Baue bezeichnet werden kann. Am Aeuſseren ſind die aus weiſsen Marmorplatten hergeſtellten, durchlaufenden Altane inſofern bemerkenswert, als ihre Träger aus drei übereinander liegenden, vorn volutenartig gebildeten, kaum 20 cm dicken Steinplatten konſtruiert ſind, welche die nach der Tiefe aus zwei Teilen beſtehenden dünnen Bodenplatten tragen.

Fig. 300.



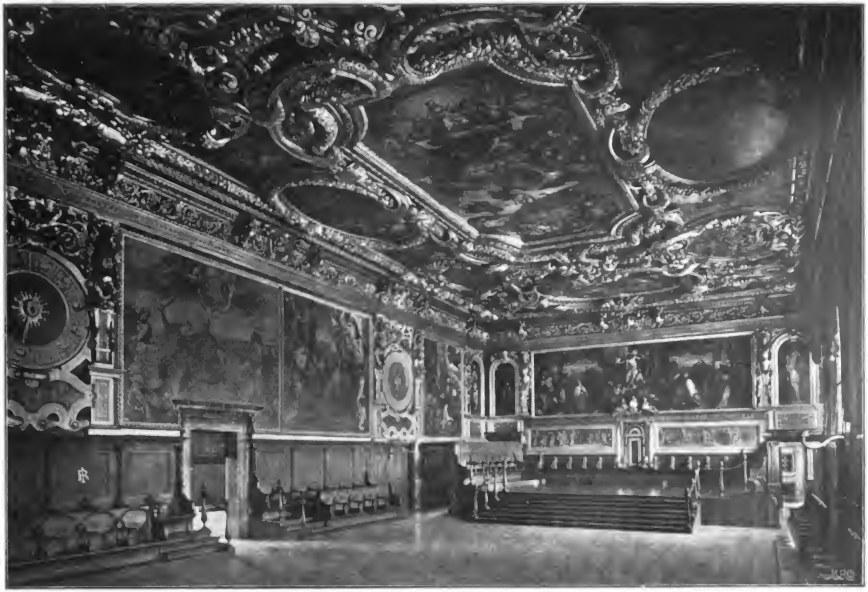
Von der Decke im *Palazzo Imperiale* zu Mantua.

Auch der gedeckte, durch die ganze Breite des Brückenkopfes laufende Balkon iſt noch anzuführen, der auf ähnlich ſchmalen Trägern ruht; der Ueberbau desſelben beſteht aus Holzpföſtchen, Schwellen und Pfetten, deren Zwiſchenweiten durch Fenſter geſchloſſen ſind. Ein zwiebelförmiges Metalldach, ähnlich wie dasjenige am *Palazzo Roverella* gebildet, überdeckt den Balkon in ſeiner ganzen Ausdehnung.

Das herzogliche Schloſs der *Gonzaga*, jetzt *Corte Reale* in Mantua, für *Friedrich II. von Gonzaga* 1302 erbaut, von *Giulio Romano* verändert und ausgemalt, enthält eine Fülle intereſſanter und prächtig dekorierter Räume, von denen beſonders der Speiſe-

Digitized by Google

Fig. 301.



Saal (*Sala del Senato*, auch *Sala dei Pregadi* genannt) im Dogenpalaft zu Venedig.

Digitized by Google

ſaal, die *Sala dello Zodiaco*, deren Decke mit Sternbildern auf dunkelblauem Grund unter Anwendung von Gold bemalt iſt, die *Sala degli Specchi*, einige Räume mit Labyrinthzeichnungen an den Decken in Blau und Gold, das kleine Kabinett der *Iſabella d'Eſte* mit fein ornamentierter blau-goldener Decke zu nennen ſind — die mit ihren koſtbaren Holz-, Stukk- und Marmorarbeiten bleibende Vorbilder für Architekten, Maler und Dekorateure geworden ſind (Fig. 299: *Sala dei Marcheſi*).

Hier ſchließt ſich das jetzt als Archiv dienende *Caſtello di Corte* an, mit ſeinen koſtbaren Wand- und Deckenmalereien des großen *Mantegna*, von deren Charakter und feſter Zeichnung Fig. 300 eine kleine Probe gibt, die einen grau in grau gemalten Gewölbezwickel mit dem Medaillonporträt eines römiſchen Kaiſers, umgeben von Kranz und Bandſchleifen aufweiſt, an den ſich weitere Zwickel mit mythologiſchen Scenen anſchließen, während im Scheitel der Decke eine ſog. Illuſionsmalerei, an eine Brüſtung ſich anlehnende, laufende Mädchen und Amoretten, angeordnet iſt. Eine Fülle des Herrlichſten iſt hier erhalten und zum Studium geboten für den mit feiner Empfindung und mit Sinn für das wahrhaft Schöne ausgeſtatteten Künſtler; er findet hier das, was an das Beſte heranreicht, das Menſchengeiſt auf dem Gebiete der monumentalen Dekorationskunſt je geſchaffen.

217 Dogenpalaſt in Venedig

Der *Palazzo Ducale* in Venedig auf der Rivoaltoinſel wurde vom Dogen *Partecipazio* (809) gleichfalls als Schloß mit Graben, Zugbrücke und drei durch Mauern verbundenen Türmen erbaut, mit der Wohnung des Dogen im öſtlichen Flügel gegen den engen Kanal zu. Erſtmals 976, dann wieder 1105 durch Brand ſtark beſchädigt, wurde er 1173, 1301, 1309, 1340 erweitert und vergrößert, wobei die Türme fielen und die Gräben zugeworfen wurden. Unter dem Dogen *Foscari* wurde 1424 der Palaſt wieder erweitert und die ſchöne *Porta della Carta* (1439) begonnen, das reizvolle Beiſpiel des Ueberganges der Spätgotik zur Renaiſſance.

Die Architekten des ſüdlichen Flügels ſollen *Pietro Baſeggio* und *Filippo Calendario* geweſen ſein; diejenigen des weſtlichen waren *Giovanni Buon* und ſeine Söhne *Pontaleone* und *Bartolomeo*.

Der prächtige Hof wurde 1485 von *A. Rizzo* begonnen, im XVI. Jahrhundert von *P. Lombardo* und *Antonio Scarpagnino* fortgeführt, jedoch von ihnen nur zum Teil vollendet. Die kleine, an die Markuskirche anſtoßende Faſſade in der Nordoſtecke wird dem *Guglielmo Bergamaſco* (1520) zugeſchrieben, während die fertige Faſſade des Oſtflügels von *Rizzo* iſt.

Im Jahre 1577 wurden zwei Flügel durch Brand beinahe vernichtet, worauf 15 Architekten, um ihre Meinung befragt, für einen Neubau ſtimmten, mit Ausnahme des Palaſtarchitekten *Antonio de Ponte*, welcher die Reſtauration ohne Erneuerung der Grundmauern vorzunehmen verſprach und ſie auch demgemäß ausführte. Eine letzte ſachgemäße Reſtauration erfuhren die mit rötlichen und weißen Marmorplatten bekleideten Faſſaden und einige Hofpfeiler in den Jahren 1873—89, unter mehrfacher Erneuerung des ornamentalen Schmuckes.

Die Rieſentreppe, welche offen durch den Hof geführt iſt und mit den zwei Koloſſalſtatuen des Neptun und des Mars (beide von *Sanſovino* 1483) geſchmückt iſt, wurde als Prachtzugang zum I. Obergeſchoß von *Antonio Rizzo* aus Verona gebaut, wie auch die prächtige Faſſade und der zierliche Vorbau bei derſelben.

Die Faſſade mit der Uhr iſt von *Bartolomeo Monopola* (1589—1609) ausgeführt. Die Treppe im Inneren, die *Scala d'oro*, mit ihren prächtig ſtukkierten

Digitized by Google

Tonnengewölben führt nach dem Geſchoſſe mit den groſsen Repräſentationsräumen und Sitzungsſälen, dem Senatsſaal, dem Saal des groſsen Rates u. ſ. w. Fig. 301[189]).

Alſo auch hier kein Bau aus einem Guſſe, kein einheitliches Werk, nach und nach die einzelnen Teile unter beſonderen Verhältniſſen oder Vorbedingungen entſtanden, fortgeführt im wechſelnden Geſchmacke der Zeit. Unbekümmert ob das neu Hinzugefügte zum Alten ſtimmte, eines an das andere gefügt, wie es das Bedürfnis verlangte, ſteht dieſe Wohnſtätte der Präſidenten und des geſetzgebenden Körpers der Republik Venedig, über welche die Stürme der Zeit ſeit über 1000 Jahren (809—1901) weggeraſt ſind, noch unerſchüttert da, ein Denkmal der Baukunſt, deſſen Steine ſeine Geſchichte erzählen, in der ſich Kapitel an Kapitel reihen, und wenn auch jedes Blatt darin mit anderen Lettern beſchrieben iſt, doch nicht das Gepräge des widerſinnig Zuſammengetragenen haben. Von kleinen Anfängen zur höchſten Macht- und Prachtentfaltung, ſtört keine der angeſchlagenen Ausdrucksweiſen den groſsartigen Phantaſieeindruck und keine die andere, weil ſie von gleich hoch entwickelten Menſchen, wenn auch zu verſchiedenen Zeiten, geſchaffen wurden und Schönheitspole einer Bauweiſe ſich mit denjenigen einer anderen wohl vertragen; denn nur Stümperwerke der einen vertragen ſich nicht mit dem Guten der anderen. Jede Periode gibt ihr Beſtes und trägt es mit dem Grad von Selbſtbewuſstſein vor, der einer Zeit hohen Könnens eigen iſt.

Dieſer republikaniſche Herrſcherſitz mit ſeinen hiſtoriſchen Erinnerungen überragt alles, was Italien ſonſt an Bauten, gleichen oder verwandten Zwecken dienend, geſchaffen hat für alle Zeiten. Kein Gewaltherrſcher hat es je verſtanden, ſeinen Bauſteinen den Grad geiſtigen Lebens einzuflöſsen, den Venedigs Edle den ihrigen in ſo hohem Maſse zu geben wuſsten.

218. Schloſs in Caſerta.

Oede und trocken erſcheint uns dagegen das mächtigſte, von einem Architekten von Geiſt und Geſchmack aufgebaute Schloſs des Königs beider Sizilien: das Schloſs in Caſerta bei Capua. Meiſter *Luigi Vanvitelli* entwarf den Plan; am 20. Januar 1752 wurde der Grundſtein gelegt und am 19. Juni des gleichen Jahres mit den Fundamenten begonnen.

Es iſt »das Potsdam oder Verſailles von Neapel« und mit ſeinem Vorhofe, dem Ziergarten, den geſchützten Laubgängen, den weiten, von Bäumen eingefaſsten Alleen mit ihren Fontänen, Zierbäumen und groſsartigen, mit Marmorfiguren beſetzten Waſſerfällen und Baſſins, die ſich eine Stunde weit nach einer Anhöhe ziehen, eine Verquickung der römiſchen Villen- und der franzöſiſchen Schloſsanlagen auf weit ausgedehntem ebenem Gelände.

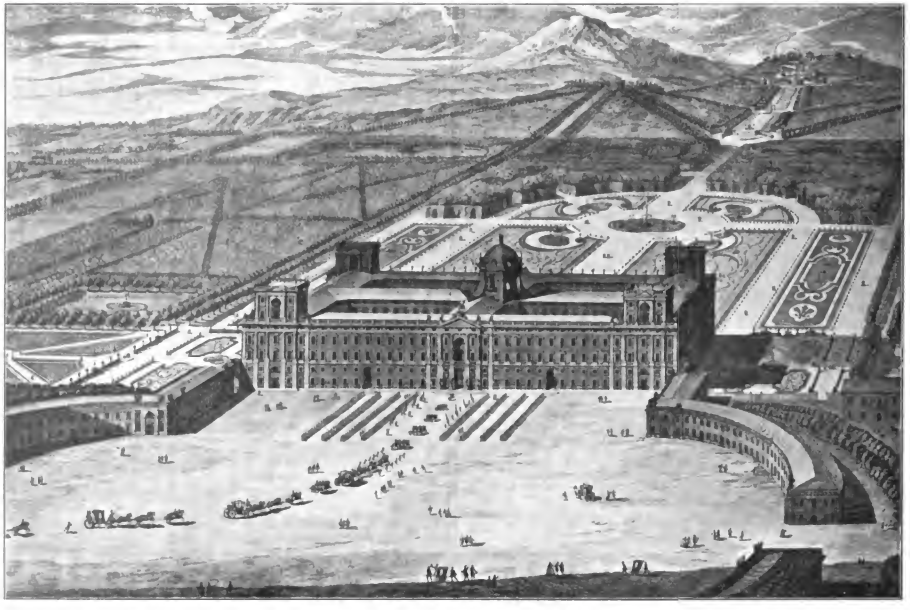
Im Aufbau, nicht im Grundriſs klingt das mittelalterliche Kaſtell mit den vier Türmen an den Ecken der Anlage durch, während die Mitte durch einen nicht vollſtändig motivierten und auſserdem nicht bedeutend genug geſtalteten Kuppelbau ausgezeichnet iſt. Den Mittelriſalit ſchmückt der ſeit *Palladio* wieder in Uebung gekommene antike Giebel (Fig. 302).

Die Wohn- und Repräſentationsräume des Schloſſes liegen um einen groſsen rechteckigen Hof, der wieder durch zwei ſich kreuzende Quertrakte in vier kleine Höfe zerlegt iſt, die durch den Kuppelbau im Kreuzungspunkte und durch Durchfahrten in den Quertrakten miteinander verbunden ſind. Die Ecken und die Mittelpartien ſind durch wenig vortretende Riſalite ausgezeichnet; die Wohngelaſſe ſtehen

189) Vergl. den offiziellen Führer durch den Dogenpalaſt in Venedig von *Antonio della Rovere* mit dem Grundplan der Anlage und Fig. 301.

Digitized by Google

Fig. 302.



Schlofs zu Caferta [190]).

Digitized by Google

fämtlich in unmittelbarer Verbindung miteinander, find aber nicht mehr nach alter Weife durch luftige Korridore von aufsen zugänglich gemacht, indem ihnen in der Breite der alten Wandelgänge kleine Vorzimmer oder Nebengemächer vorgelegt find. Zwifchen diefe fchieben fich vielfach kleine Wendeltreppen, die einzelnen Räume in den verfchiedenen Stockwerken miteinander verbindend. Auch zweifelhaft beleuchtete und gelüftete Mittelgänge werden nach dem Gefchmacke der damaligen Zeit nicht verfchmäht. Trotz aller akademifchen Regelmäfsigkeit wird aus diefen Gründen eine beftimmte Klarheit der Anlage doch an einzelnen Punkten vermifst.

Grofsartig find die vorderen Veftibüle bei den Eingängen an der Haupt- und an der Gartenfront angelegt, von denen aus man übereck nach den kleinen Höfen blicken kann. Dreifchiffige Bogenhallen führen von denfelben zum grofsen Treppenveftibül, das vom Schnittpunkt *D* (Fig. 304) aus, den Ausblick nach den vier Höfen geftattet und von dem aus man zu der aus koftbarem Marmorgeftein hergeftellten Galatreppe gelangt, die nur bis zum *Piano Reale* führt. Die bequeme, dreiläufige Podeftreppe gehört, was Anlage, Abmeffung und Behandlung der Wände mit Marmor anbelangt, mit zu den vornehmften diefer Art. Wir haben hier vielleicht das koftbarfte Treppenhaus der Welt vor uns.

Für den kleinen Verkehr find neben den grofsen Haupteingängen noch Nebeneingänge in der Mitte der Seitenflügel angeordnet, die mit den Durchfahrten der Hoftrakte korrefpondieren. In der Richtung der Achfen *N N* ergeben fich reiche Durchblicke durch den ganzen weiten Bau, allerdings nicht fo grofsartig wie derjenige in der Richtung der Mittelachfe.

Auf durchgehende Achfen ift im *Piano Reale* das gröfste Gewicht gelegt, wie die punktierten Linien im Grundplane zeigen. Alle Türöffnungen liegen in der gleichen Achfe, fo dafs man von einem Punkte der Eckfalons aus den Blick durch alle Räume der ganzen Haupt- und Seitenfront hindurch hat. Ein tatfächlich grofsartiges Bild, das bei feftlicher Benutzung und Beleuchtung aller Räume zufammen einen feenhaften Eindruck gewährt haben mag und auch bei Tageserhellung feine Wirkung nicht verfehlt. Der Blick in der Richtung der Mittelachfe *E D C*, durch das Veftibül und die 6 Mittelfäle hindurch genommen, ift gleichfalls von imponierender Wirkung. Würdig liegt, von den Aufsenfronten abgerückt, die Schlofskapelle vor dem grofsen gewölbten Treppenveftibül, von der Galatreppe unmittelbar erreichbar.

Von befonderem Intereffe ift die Beigabe eines gröfseren Theaters — des *Teatro domeftico di corte*, deffen Decke und 40 Logen (aufser der königlichen) im Zufchauerraum durch 12 korinthifche Säulen aus afrikanifchem Marmor getragen werden, die aus dem Serapistempel in Pozzuoli entnommen find. Wieder ein Akt tatfächlicher Begeifterung für das Altertum. Man nahm das Schöne, weil es gerade gut genug für die eigenen Zwecke und für die neue Kunft war. Der grofse *Bramante* handelte fchon nach dem gleichen Grundfatze wie der letzte Meifter der grofsen Kunftperiode. (Siehe die beiden Grundriffe in Fig. 303 u. 304 und das unten genannte Werk [190]).

219. Marftälle.

Bei den Paläften fowohl, als auch bei den Schlöffern fehlen als befondere Bauten oder auch in unmittelbarem Zufammenhang mit den Wohnbauten die Marftälle (*Scuderia*) nicht. Sie wurden von den Architekten nicht als einfache Bedürfnisbauten ausgefuhrt; ihnen wurde gleichfalls der Stempel der Grofsräumigkeit und eines ge-

[190] Vanvitelli, B. *Dichiarazione dei difegni del Reale palazzo di Caferta*. Neapel 1756.
[191] Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Digitized by Google

Fig. 303.

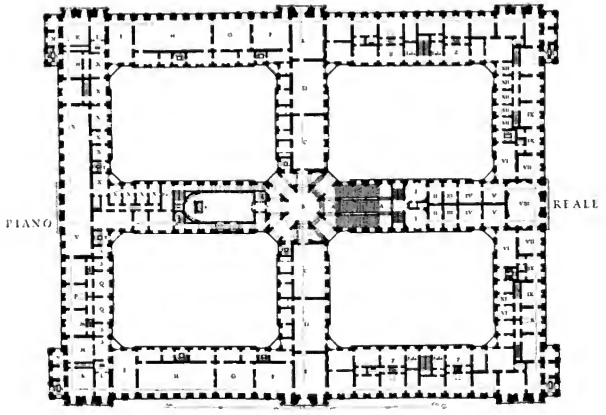
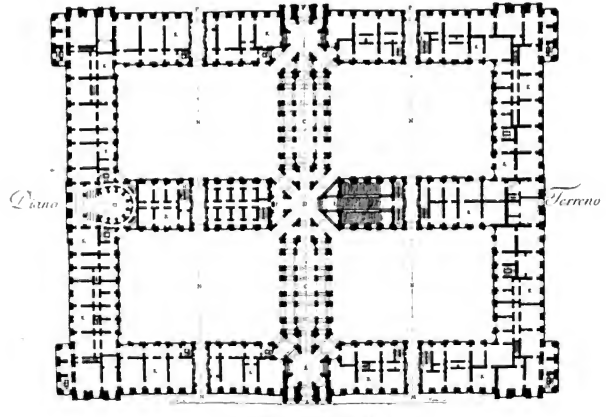


Fig. 304.



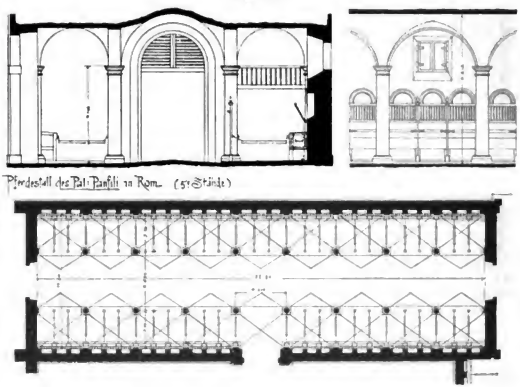
Schloſs zu Caserta [191]).

Digitized by Google

wiſſen Luxus aufgedrückt, und die erſten Meiſter verſchmähten die Löſung einer an ſich ſpröden Aufgabe nicht, wie *Bramante* mit ſeinem Stalle des *Palazzo Panfili* in Rom bewieſen hat [192]).

Die klimatiſchen Verhältniſſe geſtatteten, wenigſtens in Mittel- und Unteritalien, eine beſſere räumliche Entwickelung im Inneren, wie Fig. 305 zeigt, wo die drei-

Fig. 305.



ſchiffige Anlage zum Ausdruck gebracht iſt mit breitem, etwas überhöhtem Mittelſchiff und ſchmaleren Seitenſchiffen unter Anwendung von hohem Seitenlicht. Die Gewölbe ruhen hier auf rotgrauen, antiken Granitſäulen mit gut profilierten Baſen und Kapitellen der doriſchen Ordnung bei glücklichen Verhältniſſen derſelben.

Zwiſchen je zwei Säulen ſind ſtets drei Stände angebracht.

16. Kapitel.

Theatergebäude.

220. *Teatro Olimpico* in Vicenza.

»Erſt ſpät beginnen die ſtehenden Theater, und dieſe bringen es dann noch lange nicht zu einer äußeren Kunſtform.« Klaſſiſche Stücke wurden wohl in der goldenen Zeit der Renaiſſance in den Paläſten der Großen zur Aufführung gebracht. So ließ beiſpielsweiſe *Lorenzo*, ein Neffe *Leo X.*, um 1515 ein Stück des *Plautus* ſpielen, wobei aber wohl der ſceniſchen Ausſtattung eine geringe Rolle zugeteilt geweſen ſein mag.

Ein halbrundes Theater, aus Holz konſtruiert, verfertigte einmal *Palladio* für Karnevalsvorſtellungen in Venedig. Sein erſtes ſtabiles aber iſt das noch in Vicenza

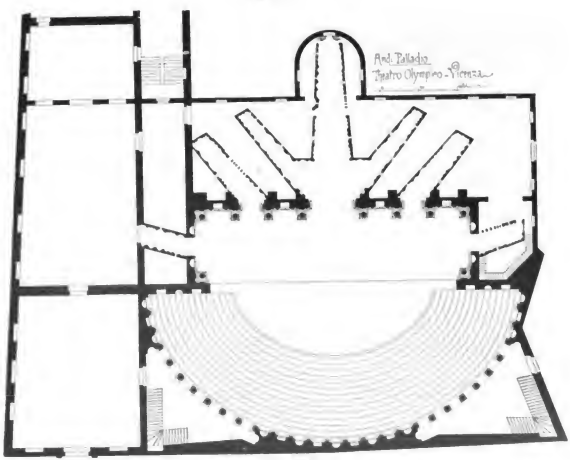
192) Vergl.: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 235.

Digitized by Google

Fig. 306.

Innenansicht.

Fig. 307.



Grundriſs.

Teatro Olimpico zu Vicenza.

Digitized by Google

erhaltene *Teatro Olimpico* (1584), dem übrigens zwei fehr fchöne, mit grofsem Aufwand erbaute Theater, ein ovales und ein rundes, in Venedig (1580) vorangegangen find. Das Theater, in feinem Aeufseren formlos, zeigt im Inneren den amphitheatralifch fich erhebenden Zufchauerraum in der Grundform einer halben Ellipfe, der Hälfte eines römifchen Amphitheaters vergleichbar und wie bei diefem mit einer Säulenhalle bei der oberften Sitzreihe abfchliefsend. Das antike Theater und auch das Amphitheater waren nach dem Gefagten vorbildlich für diefen Beftandteil des modernen Theaters, den eine freie Arena oder Orchefira umfchlofs, dem die rechteckige, wenig tiefe Scene mit reich gegliedertem, feftem architektonifchem Hintergrunde folgte, derjenigen der kleinafiatifchen, griechifch-römifchen Theater vergleichbar [123]).

Ein mittlerer grofser Eingang, rechts und links desfelben je ein kleiner und ein ebenfolcher an den Schmalfeiten der Scene gewähren Einblicke in die Strafsen einer Stadt, mit den mannigfaltigften Häufern befetzt; alles aus Holz gezimmert, ausgefchnitten, perfpektivifch fich verjüngend und in einem gemalten Hintergrunde endigend, bietet das Ganze ein niedliches, dabei aber fchönes und reiches Bild eines ftehenden Hintergrundes (Fig. 306 u. 307).

Sind Zufchauerraum, Orchefter und Scene den Alten entlehnt, fo ift doch der Gedanke, mit der Scene ein Städtebild zu geben, originell und neu und wohl als eine Erweiterung deffen anzufehen, was die Alten nur in verkürzter Weife gaben. »Nirgends die Täufchung in unferem heutigen Sinne, fondern eine feftliche Pracht des Anblickes.«

221. Theater in Parma.

Der begabte Schüler *Palladio*'s, *Giambattifta Alcotti*, entwarf 34 Jahre fpäter (1618) ein Theater für Parma, das *E. Bentivoglio* ausführte. Es bedeutet einen Fortfchritt und eine Neuerung im Theaterbau; der Zufchauerraum ift von rechteckiger Form, in die eine halbrunde, durch zwei Gefchoffe geführte Bogenhalle eingefügt ift, die fich bis nahe zum Profcenium geradlinig fortfetzt. Der Zufchauerraum erhält dadurch die Form eines offenen Hufeifens; die Sitzreihen umfchliefsen ein grofses Parterre, an deffen einer Schmalfeite fich die Scene öffnet, diesmal nicht als feite Architektur, vielmehr als eine reich umrahmte Triumphpforte oder ein monumentaler, mit Figuren und Säulen gefchmückter Rahmen gebildet, durch den man die Vorgänge auf der Hauptbühne fich abfpielen fieht, welche durch zwei Hinterbühnen erweitert wird — der Grundgedanke für die meiften heutigen Theater.

Wohl aus Verehrung für feinen Meifter gab *Alcotti* den Arkaden feines Zufchauerraumes die Form der Bogenhallen der Bafilika in Vicenza; vielleicht wufste er auch nichts Beffères zu bieten.

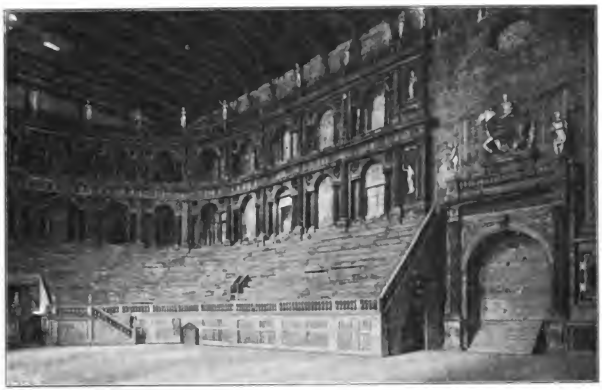
Die hohen Bogenhallen waren früher polychrom behandelt, der Hauptfache nach weifs und gold, wie die Farbenrefte noch auf den Architekturteilen zeigen. Die hölzernen Statuen waren weifs bemalt, die Triglyphen in den Friefen gleichfalls weifs, die Metopen rot, die Säulen rötlich marmoriert; die Reiterftatuen in der Nähe des Profceniums waren aus einem Holzgerippe mit Stukkauftrag angefertigt.

Ein im Theater aufgeftellter Stich zeigt uns das Profcenium mit dem herabgelaffenen Vorhang und die Jahreszahl 1618. Ein dort geborgenes »*Framento di Soffito del Teatro Farnefe dipinto di Lionello Spadi* (*Secolo XVIII*)« befteht aus dünnem Holz mit einem aufgemalten Putten. Im anftofsenden Mufeum find zwei »Muranolüfter« aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts — aus weifsem Glas mit roten und grünen Blumen — die einft das genannte Theater fchmückten.

[123]) Siehe das Theater zu Aspendos in Teil II, Band I (Taf. bei S. 224; 2. Aufl.: Fig. 234, S. 327) diefes »Handbuches«.

Digitized by Google

Fig. 308.



Zuſchauerraum.

Fig. 309.

Blick gegen das Proſcenium.

Teatro Farneſe zu Parma.

Digitized by Google

Der zur Zeit uns angähnende offene Dachſtuhl über dem Theaterraum war nach dieſen Fundſtücken nicht der raumbegrenzende Abſchluſs nach oben, auch nicht ein ausgeſpanntes Velum — eine reich bemalte Holzdecke muſste den ſachgemäſsen Abſchluſs gebildet haben. Der architektoniſche Aufbau, die farbige, goldglänzende Architektur desſelben, im Schimmer einer reichen Kerzenbeleuchtung, tauſendfaltig reflektiert von den Facetten der Glaslüſterbehänge, der Raum, gefüllt von einer vornehmen, in Samt und Seide, Gold und Silber blinkenden Geſellſchaft von Damen und Herren, muſste von blendender Wirkung geweſen ſein.

Einſt die Bewunderung der ganzen vornehmen Welt erregend, iſt dieſes Theater jetzt in bedauerlichen Verfall geraten (Fig. 308: Anſicht des Zuſchauerraumes und Fig. 309: Blick gegen das Proſcenium).

Dieſe architektoniſche Arbeit hätte wohl ein beſſeres Schickſal verdient und wäre aus hiſtoriſchen und künſtleriſchen Gründen der Erhaltung ſicher wert geweſen — auch hier das Los des Schönen auf der Erde! Politiſche Wirren, Aufhören der Zweckbeſtimmung und daraus hervorgegangene Intereſſenloſigkeit mögen neben Geldmangel den Anſtoſs zum Verfall des Werkes gegeben haben. — Nicht alles kann von den Spätergeborenen gehalten werden, es ſähe ſonſt noch ſeltſamer auf der Welt aus, und nur der Lebende hat recht!

222. Theater des *Serlio*.

Serlio (1584) macht im II. Buche ſeines Werkes über Architektur [194]) beſondere Angaben mit Zeichnungen über das Theater ſeiner Zeit (*delle Scene e de' Teatri che à noſtri tempi ſi coſtumano*). Er behandelt zuerſt das Längenprofil desſelben, indem er das ſtark anſteigende Amphitheater (Zuſchauerraum) gibt, dann ein Parterre und vor dieſem eine erhöhte Scene mit anſteigender Bühne und Hintergrund (Fig. 310). Er will das Spielpodium in der Augenhöhe und zunächſt ein Stück weit wagrecht, dann leicht anſteigend haben, bis zur Abſchluſswand, von welcher der gemalte Hintergrund aufgeſtellt iſt, und gibt dafür Verhältniszahlen an.

Die ſchmale Fläche der erhöhten Bühne, wird von *Serlio* als »*Piazza della Scena*« bezeichnet; die etwas erhöhte Fläche *F* iſt für die Sitze der Vornehmen beſtimmt. Die erſten Reihen des Stufenbaues gehören den vornehmen Damen und die folgenden den weniger vornehmen Herren. Es folgt ein Gürtelgang, wie beim antiken Theater; dann kommen weitere Reihen für noch weniger Vornehme (*li men nobili*), hierauf ein zweiter Gürtelgang mit weiteren Sitzen für Geringere und zuletzt die Fläche *K*, für die *Miſera plebs contribuens* beſtimmt. Im »*Trattato ſopra la Scene*« beſchreibt er die Hintergründe und führt dabei aus:

. . . lo apparato di una ſcena, dove ſi vede in piccol ſpatio fatto dall' arte della Proſpettiva, ſuperbi palazzi, ampliſſimi tempij, diverſi caſamenti e da preſſo, e di lontano ſpatioſe piazze ornate di varij edificij, drittiſſime e lunghe ſtrade incrociate da altre vie, archi trionfali, altiſſime colonne, piramide, obeliſchi, e mille altre coſe belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezani e piccoli, ſecondo che l'arte lo comporta, li quali ſono coſi artificioſamente ordinati, che rappreſentano tante gioie lucidiſſime, come ſaria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi e coſe ſimili. Quindi ſi vede la cornuta e lucida Luna, levarſi pian piano e eſſerſi inalzata, che gli occhi de gli ſpettatori non l'han veduta muoverſi: in alcune altra ſi vede il levare del Sole e il ſuo girare e nel finire della comedia tramontar poi tale artificio che molti ſpettatori di tal coſa ſtupiscono. Con lartificio à qualche buon propoſito ſi vederà diſcendere alcun Dio dal Cielo, correre

[194]) Bl. 47—52 der venezianiſchen Ausgabe.

Digitized by Google

qualche pianeta per l'aria. Venir poi fu la ſcena diverſi intermedij ricchiſſamente ornati, livree di varie ſorti con habiti ſtrani, ſi per moreſche, come per muſiche. Talbor ſi vede ſtrani animali, entro de' quali ſon huomini e fanciulli attegiando, ſaltando e correndo coſi bene, che non è ſenza maraviglia e riguardanti, le quai tutte coſe dan tanto di contentezza all' occhio e all'animo . . . u. ſ. w.

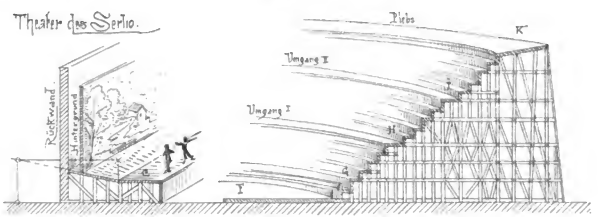
Wir ſehen, es iſt für alles geſorgt, was das Auge ergötzen kann.

Serlio unterſcheidet drei Arten von Scenerien: *La Scene Comica*, *la Tragica*, *la Satirica*. Die erſte verlange eine Darſtellung von Privatgebäuden, wie ſie für kleine Geſchäftsleute, Advokaten, Kleinhändler und ähnliche Perſonen paſſen, wobei aber die *Caſa della ruffiana*, ein Wirtshaus und ein Tempel nicht fehlen dürfen.

Die tragiſche Scene will dagegen Paläſte und Königsſchlöſſer, öffentliche Bauten, die ſatiriſche aber Berge, Hügel, Felſen, einige Bauernhäuſer, Blumen und Bäume.

Sein letzter Abſchnitt behandelt die *Lumi artificiali della Scena*, wobei er ſich in Rezepten ergeht, und z. B. ſagt, was man nehmen muſs, um einen ſaphirfarbenen

Fig. 310.



Himmel herzuſtellen, wie man Farben transparent macht, wie man mit einem neuen, blanken Raſierbecken Lichtſtrahlen wirft, wie man mit brennendem Kampfer ein »*beliſſimo lume e odorifero*« macht, wie man donnert und blitzt (indem man eine Steinkugel rollen und *polvere di vernice* [pulveriſiertes Kolophonium?] durch ein Licht bläſt u. ſ. w.). Ein Gutes verlangt er aber: für die Beleuchtung der Bühne reines Deckenlicht ſtatt des zweifelhaft wirkenden modernen Rampenlichtes!

213. Theater des *Buontalenti.*

Buontalenti führte bei ſeinem Theater hinter den Uffizien in Florenz eine weitere Neuerung ein, indem er dem Parterre eine Steigung gab, wie *Serlio* ſeinem Bühnenboden; er verfah es auch mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und ſtudiert wurde[195]).

Die Einrichtung des Zuſchauerraumes näherte ſich derjenigen des heutigen Theaters, indem um ein ovales Parterre Logen mit zentral auf dasſelbe gerichteten Scheidewänden angelegt waren.

214. Theater der *Bibiena.*

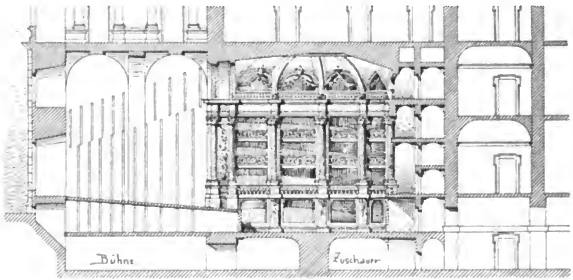
Mit dem Auftreten der *Bibiena* gelangte der Theaterbau und ſeine ſceniſche Ausſtattung zur höchſten künſtleriſchen Vollendung; ſie wurden nach aller Herren Ländern berufen und arbeiteten in Dresden, München, Bayreuth (1747); *Antonio Galli*

[195]) Gurlitt weiſt in ſeiner »Geſchichte des Barockſtiles in Italien« (Stuttgart 1887) auf eine eingehende Beſchreibung der Dekorationen dieſes Theaters durch *Baldinucci* (S. 47) hin — ferner auf: Furttenbach, S. *Architectura civilis*, S. 22—23. — Weiteres über Theater berichtet noch Gurlitt a. a. O., S. 491—500

Digitized by Google

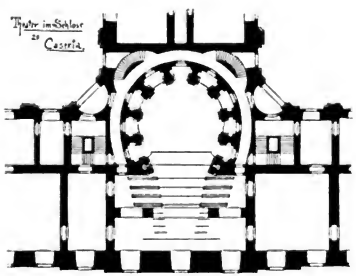
Bibiena, der in Mailand (1774) ſtarb, war in Siena, Piſtoja, Bologna tätig; in Mantua baute *Ferdinando Bibiena* (1735) das Theater, das *A. Galluzzi* vollendete, bei welchem der Einbau ganz aus Holz ausgeführt wurde. Ein ſchönes Werk über die »*Architettura e Proſpettiva*« gab *Giuſeppe Galli Bibiena* als *Ingegnere Teatrale ed Architetto* (1740) heraus, wo er ſich bei den prächtigen Kompoſitionen als *Architectus theatralis Primarius* (*inv. et del.*) unterzeichnet.

Fig. 311.



Schnitt nach der Hauptachſe.

Fig. 312.



Grundriſs.

Theater im Schloſs zu Caſerta.

225. *San Carlo*-Theater in Neapel.

Um dieſe Zeit (1737) lieferte auch *Madrano* die Pläne für das gröſste Theater Italiens, für *San Carlo* in Neapel, das *Angelo Carafale* ausführte. Es brannte 1816 im Inneren aus, wurde aber, wie es früher war, wiederhergeſtellt.

226. Theater im Schloſs von Caſerta.

Als jüngſtes ſei das *Teatro domeſtico di Corte* im Schloſſe zu Caſerta noch erwähnt (vergl. den Geſamtplan in Fig. 304 [S. 325] und die Detailpläne in Fig. 311 u. 312). *Vanvitelli* iſt dabei auf das ebene oder Saalparkett wieder zurückgegangen, nahm aber die erhöhte und ſteigende Bühne an, mit Verſenkungen, Kuliſſen und

Digitized by Google

Soffittenvorrichtungen. Ein Proſcenium mit korinthiſchen Doppelſaulen faſst die Schauöffnung ein, an welche ſich ringsum Parterrelogen anſchlieſsen, über denen die genannten Säulen aus Roſſo Africano beginnen. Zwiſchen den Poſtamenten derſelben läuft ein Balkon, und darüber ſind zwiſchen den Säulenſchäften zwei Logenreihen übereinander eingeſpannt, wie bei vielen unſerer modernſten Theater diesſeits der Alpen. Die Säulen ſind durch Halbkreisbogen überſpannt, die über dem Gebälke beginnen und hinter ſich wieder Logen bergen. Von den verkröpften Gebälken aus laufen Rippen nach dem Mittelpunkt der gewölbten Decke, die von Stichkappen über den Halbkreisöffnungen durchdrungen wird (Fig. 311).

Das Amphitheater iſt hier aufgegeben und macht übereinander liegenden Logen Platz, wodurch alle Zuſchauer möglichſt gleichweit von der Scene untergebracht ſind, wobei ſich aber der Miſsſtand ergibt, daſs die Zuſchauer auf den oberen Galerien oder Logen die Schauſpieler und die Scenerien bloſs aus der Vogelperſpektive genieſsen können und nur einen zweifelhaften Genuſs vom Gebotenen haben. (Vergl. Schnitt und Grundriſs in Fig. 311 u. 312.) Hat danach ſeit 150 Jahren die Theaterarchitektur über die *Bibiena* und *Vanvitelli* hinaus weſentliche Fortſchritte gemacht? Ich glaube, kaum! Wir vermengen die Einrichtungen des antiken Theaters mit dem Logenbau des Renaiſſancetheaters — das iſt wohl alles — und wenn man auch Donner und Blitz naturgetreuer nachahmen kann und beſſere künſtliche Beleuchtungsverhältniſſe und höhere Grade von Helligkeit im Hauſe zu erzielen im ſtande iſt, ſo bleibt uns das Rampenlicht immer noch anhaften, und was wir allenfalls in der Anlage Neues geſchaffen, geht auf Koſten des guten Geſchmackes. Nur die Maſchinerie iſt vollkommener geworden!

227. Andere Theater.

Die Meiſter des XVI. Jahrhunderts hielten noch an der Form des Zuſchauerraumes des antiken Theaters und Amphitheaters feſt und brachten daher auf verhältnismäſsig groſser Bodenfläche unverhältnismäſsig wenig Zuſchauer, aber unter den beſten Seh- und Hörverhältniſſen, unter; diejenigen des XVIII. Jahrhunderts ſchufen die Neuerung der lotrecht übereinander gebauten Logen bei Ausbildung einer feſten, reich dekorierten Decke des Zuſchauerraumes. Sie brachten auf kleiner Bodenfläche viele Zuſchauer unter, ermöglichten das gute Hören und Sehen im Hauſe, wobei man aber die Geſchmackloſigkeit mit in den Kauf nehmen muſs, daſs alle höher ſitzenden Zuſchauer die Vorgänge nur in der Horizontalprojektion genieſsen können, was unter Umſtänden zur Lächerlichkeit werden kann (z. B. Nymphen und Rheintöchter im Spiele der Wellen!).

Berühmt wegen ſeiner Dekoration war auch das von *Genga* erbaute Theater in Urbino, in welchem die erſte italieniſche Komödie, die *Calandra* des Kardinals *Bibbiena*, des Freundes *Leo X.*, aufgeführt wurde.

17. Kapitel.

Univerſitäten, Muſeen und Bibliotheken.

225. Univerſitäten.

Die älteſten groſsen Lehranſtalten dürften wohl zu Alexandria das Muſeion (280 vor Chr.), die Philoſophenſchulen in Athen, die hohen Schulen in Lyon, Nimes, Konſtantinopel, Cordova und Syrakus geweſen ſein. Auf dem italieniſchen Feſtlande ſind die erſten Univerſitäten nach heutigem Sprachgebrauch, jedoch noch nicht mit

Digitized by Google

allen Fakultäten ausgeſtattet (ſie beſchränkten ſich meiſt auf Rechtswiſſenſchaft und Medizin), im XI. Jahrhundert in Ravenna, Bologna, Salerno zu finden. In Neapel wurde eine ſolche durch *Friedrich II.* 1224 geſtiftet, die 1780 umgeſtaltet und in dem 1605 erbauten Jeſuitenkollegium untergebracht wurde. Im XII. Jahrhundert erhielt zuerſt die Pariſer Univerſität eine feſte korporative Verfaſſung, die Ausgangspunkt und Muſter für alle ſpäteren des Abendlandes wurde.

Andere wurden in Padua, Piſa, Ferrara (1402 wieder aufgerichtet), Parma, Turin (1404 geſtiftet), Genua u. ſ. w. gegründet, die früher ſchon eine groſse Zufuhr von ausländiſchen Studierenden erhielten. Ihnen ſchloſſen ſich die verſchiedenen Jeſuitenkollegien in Rom, Mailand, Genua und Neapel, was Gröſse der Einrichtung anbelangt, würdig an; an Groſsartigkeit und Schönheit in baulicher Beziehung übertrafen aber die letzteren alles vorher Geſchaffene. Alle gingen aus Kloſter- und Domſchulen hervor und ſind Erzeugniſſe des ſpäten Mittelalters oder der frühen Renaiſſance. Demgemäſs ſchloſſen ſich die Baulichkeiten der neuen Anſtalten an die Kloſterbauten an, wo ſich die Unterrichtsräume um einen ruhig gelegenen, abgeſchloſſenen Hof gruppierten, eine Einrichtung, an der aus Zweckmäſsigkeitsgründen feſtgehalten wurde. Konvikte ſowohl, als auch Gruppen von Hörſälen wurden ſo am beſten untergebracht. Hier ſind es in der Folge beſonders die Jeſuitenkollegien, wo die Höfe zu wahren Schulhöfen werden, deren hohe Hallen deutlicher die Beſtimmung der hinter ihnen liegenden Räume angeben als die niedrigen Bogengänge der Kloſterhöfe, die mehr den Mönchszellen entſprachen.

Dem leitenden Gedanken, nach antikem Grundſatz (an dem auch die arabiſchen Baumeiſter; vergl. die Gelehrtenſchulen in Kairo, feſthielten) die Lehr- und Lernräume um einen groſsen, von luftigen Hallen umgebenen Hof zu gruppieren und dem Baue einen palaſtartigen Charakter zu verleihen, wurde in ſchönſter Weiſe Ausdruck verliehen. Die Wiſſenſchaft ſollte vornehm wohnen, in hellen Räumen ſich ſonnen — nicht »im verfluchten, dumpfen Mauerloch«, verloren in Rauch und Moder, umgeben »von Tiergerip und Totenbein« hauſen.

Die Architekten der Renaiſſance haben es verſtanden, dieſen Höfen ein groſsartiges Gepräge zu verleihen bei ausgeſuchter Schönheit der Einzelformen und der Dekoration. Ein bleibendes Denkzeichen durften ſich dort auch die Studierenden ſetzen, die einſt in jenen Hochſchulen eine akademiſche Würde erlangt hatten, durch Aufzeichnung ihrer Namen und Wappen an den Wänden, unter denen ſich auch diejenigen mancher Deutſchen befinden! Oft auch ſind es »Landsmannſchaften«, die ſich kommenden Geſchlechtern bekannt geben wollten — Anfänge des ſpäteren, heute noch geltenden Korporationsweſens!

An die Kloſterhöfe des *Brunellesco* erinnert der aus dem XV. Jahrhundert ſtammende Hof der Univerſität Piſa. Von vollendeter Schönheit iſt der 1552 von *Sanſovino* gebaute Hof mit Doppelhallen und geradem Gebälke der Univerſität in Padua (Fig. 313). So wunderbar ſchön der Säulenhof dieſer Univerſität auch im ganzen wirkt, ſo unzweifelhaft auch die Konzeption dem *Sanſovino* zugeſchrieben werden kann, ſo wenig möchte ich den Meiſter für das Detail, beſonders im Obergeſchoſs, verantwortlich machen; die Ornamente ſind mir dort etwas zu roh.

Die alten Hörſäle ſind ſämtlich eng, die Subſellien in ihnen ſteil anſteigend im halben Achteck herumgeführt und in 8 bis 9 Stufen übereinander amphitheatraliſch aufgeſtellt. Der Dozent ſtand an der Fenſterwand — vor dem Pfeiler zwiſchen zwei groſsen Fenſteröffnungen; die Zeichen- oder Rechentafel lag dabei wagrecht

Digitized by Google

vor ihm auf dem Tiſch — und ſo iſt es heute dort noch der Brauch! Das Zimmer *Galilei*'s iſt mehr als einfach; es enthält jetzt die Ehrengaben der ausländiſchen Studenten (auch der deutſchen), welche beim Jubiläum der Univerſität niedergelegt wurden. Die *Aula magna* iſt ein groſser heller Raum, modern beſtuhlt; die Wände ſind in einem gelbgemuſterten Tone gehalten, von dem ſich die bunt bemalten Wappenſchilde ſtudentiſcher Korporationen wirkungsvoll abheben, ähnlich wie bei den Wänden der Säle und Korridore des *Archiginnaſio* in Bologna.

Fig. 313.

Vom Hof der Univerſität zu Padua.

Letzteres, mit feiner anmutigen Hofanlage, wurde als Sitz der Univerſität von *Terribilia* 1562 erbaut, aber nach ihrer Verlegung (1803) in den *Palazzo Celleſi* (mit Hof von *Triachini*) für die Kommunalbibliothek eingerichtet. Nach dem Plane des Genueſer Architekten *Ricca* wurde 1713 der ſchöne Spätrenaiſſancehof der Univerſität in Turin erbaut.

Als Jeſuitenkolleg wurde unter *Ottavio Farneſe* im XVI. Jahrhundert von *Galeazzo Aleſſi* die Univerſität in Parma ausgeführt.

Gleichfalls als Jeſuitenkollegien wurden im XVII. Jahrhundert die heutige Univerſität in Genua (wie bereits geſagt) und die *Brera* in Mailand mit ihren unvergleichlich ſchönen und groſsartigen Höfen und Treppenaufgängen erbaut. Als

Digitized by Google

früheſtes Beiſpiel ſolcher darf das von *Ammanati* entworfene *Collegio Romano*, als groſsartigſtes die *Sapienza* zu Rom mit ihrem majeſtätiſchen Hofe angeführt wer-

Fig. 314.

Anatomiſches Theater der Univerſität zu Bologna.

den [196]). Letztere enthält zwei langgeſtreckte Flügelbauten mit durchgehenden Bogenhallen, die an der einen Schmalſeite durch eine Mauer mit einer inneren Halle ver-

[196]) Beide veröffentlicht in: LETAROUILLY, P. *Edifices de Rome moderne* etc. Paris 1860.

Digitized by Google

Fig. 315.

Decke im anatomifchen Theater der Univerfität zu Bologna.

bunden find, auf welche von jedem Flügel aus fich eine geradläufige doppelarmige Podefttreppe öffnet, während an der anderen Schmalfeite fich eine Kuppelkirche mit vorgelegter Exedra einfchiebt. Diefe vier Gebäudetrakte umfchliefsen den einfachen,

Digitized by Google

grofsartigen Hof, für den einſt *Michelangelo* dem Papſt *Leo X.* die Pläne lieferte. Der Bau geriet nach dem Tode *Leo's* ins Stocken, wurde unter *Gregor XIII.* (1575) wieder aufgenommen und erſt beinahe 100 Jahre ſpäter (1660) unter *Alexander VII.* vollendet, der dem Baue die Aufſchrift gab: »*Initium Sapientiae Timor Domini.*«

Man lehrte hier unentgeltlich Rechtswiſſenſchaft, Theologie, Medizin, Archäologie, orientaliſche Sprachen und andere Zweige der Wiſſenſchaft. Eine Schule der ſchönen Künſte wurde in den Sälen zu ebener Erde eingerichtet; in den Räumen des III. Obergeſchoſſes wurde von *Pius VII.* und *Leo XII.* eine »Ingenieurſchule« organiſiert, die, wenn ſie beim Antritt der Regierung *Pius VII.* (1800—23) in das Leben trat, um des Jahrhunderts Wende ihre Zentenarfeier hätte halten können!

Die Säle haben durchgängig eine Tiefe von 10,50 m bei einer lichten Höhe von 5,80 m im Erdgeſchoſs, ſind verſchieden lang (bis zu 18,50 m) und haben Seitenlicht von den Straſsen her, gewöhnlich zwei Fenſter auf 10,50 m Raumlänge. Die Flurgänge meſſen in der Breite 3,50 und in der Höhe 5,80 m; nirgends iſt alſo an den Abmeſſungen geſpart, groſsräumig und luftig jeder Schulſaal angelegt. Zu ebener Erde und mit amphitheatraliſch aufgebauten Sitzreihen ſind die Säle für Perſpektive und für Anatomie eingerichtet, für welch letztere wohl der intereſſante, mit Holz getäfelte, älteſte Saal für anatomiſche Vorleſungen in Bologna, in der Art der Einrichtung wenigſtens, als Vorbild gedient haben mochte (Fig. 314 u. 315).

329. Muſeen. Muſeen für Statuen, Gemälde und Erzeugniſſe der Kleinkunſt und des Kunſtgewerbes ſind in der erſten Zeit der Renaiſſance als ſelbſtändige Bauten zum Aufſtellen der genannten Gegenſtände nicht ausgeführt worden.

Die Groſsen Italiens waren wohl kunſtverſtändige Sammler, die beſonderen Wert auf die Erwerbung von Antiken legten; ſie ſtellten ſie aber in ihren geräumigen und prächtigen Wohn- und Geſellſchaftsräumen auf. Sie traten in intimere Beziehungen zu den Kunſtwerken; ſie liebten ſie und wollten den Genuſs des täglichen Umganges mit ihnen nicht entbehren; ſie wollten aber auch mit dieſen Beſitztümern nach aufsen glänzen, durch ſie andere unterrichten und ihren Geſchmack veredeln.

Die Anfänge des Sammelns von Kunſtgegenſtänden, die aus ihrem urſprünglichen Zuſammenhang geriſſen worden waren oder deren Beſitz beſonders begehrenswert erſchien, geht auch in die antike Zeit zurück. Schon *Ptolemäos Philadelphos* (284—246 vor Chr.) legte in ſeinem Palaſte in Alexandrien neben der Bibliothek ein Muſeum für Kunſtgegenſtände an, und dieſer Zug vererbte ſich auch auf die Groſsen und Machthaber der italieniſchen Halbinſel, der ſich dort bis zur Zeit der gewaltigen politiſchen Umwälzungen erhielt und ſich dann verlor; er wurde aber ſeit dem Ende des Mittelalters aufs neue geweckt und beim Beginne der Renaiſſance wieder auf das höchſte gepflegt. Was wir jetzt in Italien, in Mailand, Venedig, Verona, Bologna, Florenz, Rom, Neapel und Palermo u. a. O., als Kunſtmuſeen haben, ſind zum geringſten Teil Bauten, die für den beſtimmten Zweck errichtet wurden.

330. *Bargello* in Florenz. Der *Bargello*, das jetzige Muſeum für italieniſche Kultur- und Kunſtgeſchichte des Mittelalters und der Renaiſſance, war urſprünglich als Wohnſitz für den *Capitano del popolo* und dann für den höchſten Richter (*Podeſtà*) 1255—66 gebaut; hierauf wurde er Sitz des Polizeihauptmannes (*Bargello*) und Gefängnis (1574—1782), und erſt in der Zeit der *Italia una* wurde er als Muſeum eingerichtet. Die Aufſtellung der Kunſtgegenſtände war von der früheren Zweckbeſtimmung des Baues abhängig; ſie iſt aber trotzdem geſchickt gemacht.

Digitized by Google

231. Uffizien zu Florenz.

Die Uffizien (*Palazzo degli Uffizi*) mit ihren prächtigen Säulenhallen (Fig. 316), 1560—74 von *Vafari* zu Verwaltungszwecken erbaut, enthalten jetzt im Obergeſchoſs die berühmte Gemäldeſammlung und in den anderen die Nationalbibliothek, das Zentralarchiv für Toskana und die Poſt. Die an der Süd-, Oſt- und Weſtſeite des langgeſtreckten Baues hinziehenden, an maleriſchen Durchblicken nach dem Signorenplatz und dem Arno ſo reichen, jetzt verglaſten Loggien und ihre anſtoſsenden Gelaſſe beherbergen die herrlichſten, von den Mediceern angeſammelten und von den Lothringern vermehrten Werke der Kunſt. Auch in dieſen herrſcht nicht immer das beſte Licht, ſind nicht immer die beſten Raumverhältniſſe zu verzeichnen, und nur die ſog. von *Buontalenti* und *Pocetti* dekorierte *Tribuna* dürfte der einzige Saal ſein, welcher mit Rückſicht auf ſeine Beſtimmung ausgeführt wurde.

Mäſsige Höhenverhältniſſe, die Wände mit rotem Damaſt ausgeſchlagen, die Kuppelflächen mit Perlmuttermuſcheln bedeckt, das Deckenlicht nicht groſs — aber das Ganze vorbildlich und ſtimmungsvoll! — Ebenfalls vorbildlich und von eigenartiger Schönheit ſind die Grotteskmalereien auf weiſsem Grunde an den Decken der groſsen Hallen[197]) von *Pocetti* (1580).

Fig. 316.

So liegen die Verhältniſſe auch in Venedig, Verona und Mailand; in alten Brüderſchaftsgebäuden und Paläſten, ehemaligen Jeſuitenkollegien ſind die Kunſtwerke aufgeſtapelt bei oft wechſelnder entſprechender Zurichtung der Räume.

232. *Muſeo nazionale* in Neapel.

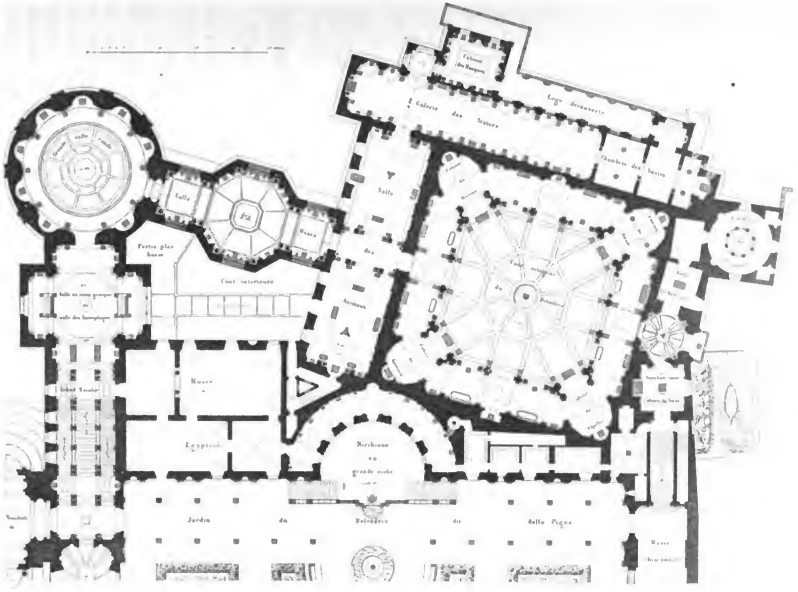
In Neapel iſt das einſtige *Muſeo Borbonico* — das jetzige *Muſeo nazionale* — mit ſeinen ungeheueren Kunſtſchätzen wohl in einem mächtigen Monumentalbau untergebracht, der aber auch nicht urſprünglich für dieſe beſtimmt war. Er wurde 1586 vom Vizekönig als Reiterkaſerne angefangen, 1615 aber der Univerſität überwieſen und dann 1790 für die königlichen Sammlungen der Altertümer und Gemälde eingerichtet. Der Bau, im Aeuſseren an ſeine erſte Beſtimmung erinnernd, zeigt im Grundplan in der Mittelachſe ein groſses, dreiſchiffiges Veſtibül mit anſtoſsendem halbrundem, groſs gedachtem Treppenhaus, das die volle Breite der drei Schiffe einnimmt; rechts und links desſelben zwei offene Höfe mit ringsumlaufenden gewölbten Korridoren, die an den Schmalſeiten bis zu den Straſsenfronten durchgeführt ſind, und an jene anſtoſsend eine Anzahl von Gelaſſen verſchiedener Gröſse für Bildwerke; im Obergeſchoſs über dem Veſtibül befinden ſich ein mächtiger Bibliothekſaal, die Räume der Bildergalerie, die Sammlungen der kleinen Bronzen, die Munzſammlung, die in ihren Umwandungen der Hauptſache nach den Mauerzügen im Erdgeſchoſſe folgen.

Die Aufſtellung der Kunſtgegenſtände iſt dabei eine ſachlich gute und eine vornehm ſchöne, beſonders in den geſchmackvoll dekorierten und gut beleuchteten Räumen des Erdgeſchoſſes. Dieſer Monumentalbau bleibt zwar eine trockene, akademiſche Leiſtung; aber er iſt für ein Muſeum, das nicht mit feſten Beſtänden rechnen kann und darf, nicht unzweckmäſsig.

197) Eine derſelben in farbiger Darſtellung iſt wiedergegeben in: Raschdorff, a. a. O., Taf. 47 u. 48.

Digitized by Google

Fig. 317.



Grundrifs der vatikanifchen Sammlungen zu Rom[198]).

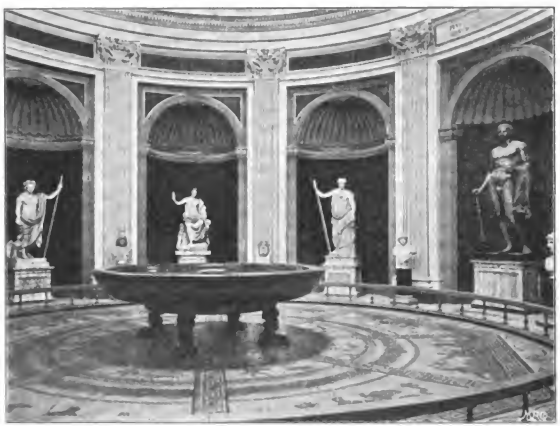
Digitized by Google

Anders liegen die Dinge in Rom, wenn auch dort alte Kloſterbauten und Paläſte als Muſeen nicht ausgeſchloſſen ſind (Konſervatorenpaläſte, Thermenmuſeum, Lateranmuſeum u. ſ. w.). 333. Muſeen in Rom.

Hier ſind es zunächſt die vatikaniſchen Muſeumsbauten, die aus kleineren Anfängen ſich im Laufe der Zeit zu ſelbſtändigen, für den Zweck hergeſtellten Baulichkeiten entwickelt haben und tonangebend für das übrige gebildete Europa geworden ſind.

Den Anfang machten die Päpſte *Julius II.*, *Leo X.*, *Clemens VII.* und *Paul III.* mit dem durch *Bramante* unter *Julius II.* erbauten Belvedere. Da aber das Gute

Fig. 318.



Rundſaal der vatikaniſchen Skulpturenſammlungen zu Rom.

in der Welt nirgends einen geraden Verlauf zu nehmen pflegt, ſo wurden auch die Beſtrebungen dieſer kunſtſinnigen Herren eingedämmt. *Pius V.* (1566—72) entfernte dieſe Sammlungen, verſchenkte einiges von ihrem Inhalte, und erſt *Clemens XIV.* († 1774) entſchied ſich wieder für die Beibehaltung und Erweiterung derſelben. So entſtanden dann unter *Clemens* und *Pius VI.* das von *Visconti* angeordnete *Muſeo Pio-Clementino*, unter *Pius VI.* (1775—95) die *Sala a croce greca*, die *Sala rotonda*, der achteckige Prachtſaal *delle Muſe* mit den beiden quadratiſchen Anbauten, alle nach dem Entwurfe *Simonetti*'s (Fig. 317).

Es gliederten ſich der runde Kuppelſaal *della Biga*, die *Sala dei Candelabri* und *degli Animali* dem *Cortile del Belvedere* an; dem urſprünglich quadratiſchen Hofe mit abgeſchrägten Ecken wurde 1775 die innere Säulenhalle zugefügt; 1803

198) Fakſ.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. *Le vatican et la baſilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris 1882. Vol. I, Pl. 2.

Digitized by Google

wurden die Eckhallen desſelben zu Kabinetten umgebaut. *Pius VII.* (1800—23) legte das *Muſeo Chiaramonti* an und ließs 1821 durch *Raffael Stern* den *Braccio nuovo* einfügen mit ſeinen 14 antiken Cipollin-, Alabaſter- und ägyptiſchen Granitſäulen. *Gregor XVI.* (1831) reihte noch das ägyptiſche und etruskiſche Muſeum an; *Pius IX.* und *Leo XIII.* blieben gleichfalls nicht untätig in der Vervollkommnung und Ausſchmückung der vatikaniſchen Muſeen, die ihren Weltruf zu feſtigen beſtimmt waren.

Die Anordnung von Deckenlicht und hohem Seitenlicht in den Sälen iſt bei dieſen neuen Muſeumsbauten zur Aufnahme ſtatuariſcher Werke folgerichtig durch-

Fig. 319.

Braccio nuovo in den vatikaniſchen Sammlungen zu Rom.

geführt und für alle ſpäteren verwandten Ausſtellungsräume maſsgebend geblieben. Die Aufſtellung der Skulpturen im groſsen Rundſaal (Fig. 318), im Saale der Muſen und im *Braccio nuovo* (Fig. 319) iſt eine muſtergültige und vorbildliche und wird es zunächſt auch bleiben, ſolange man für die ſchönen Gebilde der Kunſt auch eine ſchöne und würdige Behauſung verlangt!

Der Zweck der Muſeen iſt im vorletzten Jahrhundert ſchon ein anderer geworden. Die Intimität zwiſchen Beſitzer und Kunſtwerk hatte aufgehört; man wollte das mühevoll und oft mit groſsen Koſten Errungene nicht mehr allein genieſsen; man wollte es zu Nutz und Frommen der Gebildeten und der groſsen Menge des Volkes verwerten; man ließs alle an der groſsen Tafel Platz nehmen, welche der

Digitized by Google

göttlichen Koft teilhaftig werden wollten. Diefer grofse kosmopolitifche Zug konnte nur in jener aufgeklärten Zeit der Renaiffance entftehen, der fruchtbringend weiterwirken follte bis auf unfere Tage!

234. Bibliotheken.

Schon das alte Aegypten befafs grofse Bücherfammlungen (Papyrusrollen), die bis in das XIX. Jahrhundert vor Chr. zurückreichen. Die Peififtratiden in Athen follen folche befeffen haben; in Form von gebrannten Tontafeln mit Keilfchrift bedeckt, wurden Bibliotheksbeftände im Palafte des Königs *Affurbanipal* aus dem

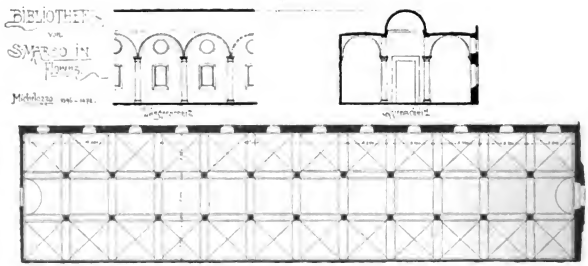
Fig. 320.

Biblioteca Malateftina in Cefena.

VII. Jahrhundert vor Chr. feftgeftellt. Bibliotheken für Lehrzwecke und zum allgemeinen Gebrauch, die älteren mit Werken auf Holztafeln, find aus der voralexandrinifchen Zeit bekannt geworden. Aus der alexandrinifchen find die Prachtbibliothek des Mufeums in Alexandrien, die vor dem grofsen Brande 700,000 Rollen befeffen hatte, und die Pergamenifche zu erwähnen. Diefe waren feuerficher gebaut, von Säulenhallen umgeben, wegen des Morgenlichtes nach Often gekehrt; zum Schutze der Augen waren Fufsböden aus grünlichem Marmor beliebt; die Magazine waren eng mit bis zur Decke reichenden Gerüften befetzt, die vielfach aus koftbaren Stoffen (Goldelfenbein) hergeftellt waren. Eine erfte öffentliche Bibliothek gröfsten Stils war von *Cäfar* in Rom geplant. *Auguftus* hatte eine folche

Digitized by Google

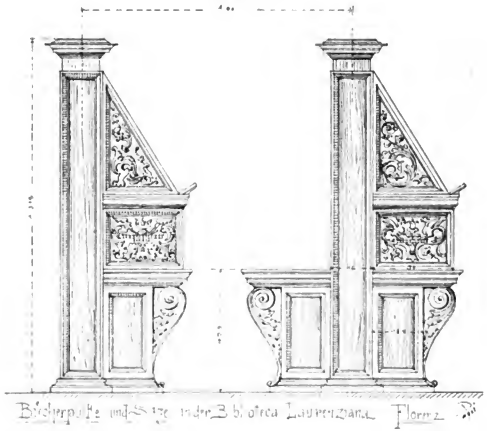
Fig. 321.



auf dem Palatin eingerichtet; im IV. chriſtlichen Jahrhundert waren in Rom 29 öffentliche Bibliotheken [199]).

Von dieſen Schätzen ging die Mehrzahl in der Zeit der Völkerwanderung zu Grunde; den Klöſtern fiel dann die Aufgabe zu, den Reſt noch zuſammenzuhalten,

Fig. 322.



wofür die Kloſterbibliotheken zu Monte Caſſino, Korvei, Fulda, St. Gallen (Abt *Gosbert* 816—36) Zeugnis geben. Nach der Aufhebung der Klöſter gingen dieſe

[199]) Vergl. PAULY's Real-Encyklopädie der claſſiſchen Altertumswiſſenſchaft. Neu bearb. von G. WISSOWA. Stuttgart 1896—1900. III. Bibliotheken, S. 403—424 — ſowie CLARK, J. W. *The care of books.* Cambridge 1901.

Digitized by Google

Büchereien, die in Kriegszeiten noch weitere Verluſte erlitten, in ſtaatlichen oder ſtädtiſchen Beſitz über.

In Italien rief zur Zeit der frühen Renaiſſance Papſt *Nikolaus V.* (1447—55) die vatikaniſche Bibliothek in das Leben. In Florenz wurde 1444 von *Coſimo dem Alten* eine Bibliothek geſtiftet, die von den Mediceern ſtändig vermehrt wurde: die *Biblioteca Laurenziana*. Man ſah bei dieſen Sammlungen weniger auf den inneren Wert, um ſo mehr aber auf die äuſsere Pracht der Werke, ihre ſchöne Schrift, ihren Schmuck mit Miniaturen und auf ihre koſtbaren Faſſungen.

Fig. 323.

Glasmalerei aus dem *Bargello* zu Florenz.

Ein- oder mehrſchiffige Hallen und Säle zeigen die älteren Anlagen, in denen Pulte für die Folianten, die an Ketten angeſchloſſen waren, und Sitze für die Leſer aufgeſtellt wurden.

Eines der früheſten Bibliothekgebäude, die *Biblioteca Malateſtina* in Ceſena, wurde im Jahre 1452 für *Domenico Malateſta* von *Matteo Nuzio* erbaut, ein dreiſchiffiger langgeſtreckter Raum, mit Kreuz- und Tonnengewölben überſpannt, das Mittelſchiff für den Verkehr freigelaſſen und nur die beiden Seitenſchiffe mit Pulten für die 4000 Handſchriften beſtellt. Der in 11 Joche abgeteilte Raum hat an den beiden Langſeiten Fenſter und ſomit reichliche Tagesbeleuchtung (Fig. 320).

Dieſer verwandt iſt die von *Michelozzo* erbaute Bibliothek von *San Marco* in Florenz, deren Grundplan und Schnitte in Fig. 321 wiedergegeben ſind.

Digitized by Google

235. *Laurenziana* in Florenz.

Diesen mag als bedeutendere architektonische Leistung die *Laurenziana* in Florenz, (1524) nach den Entwürfen *Michelangelo*'s begonnen und von *Vasari* und *Ammanati* vollendet, mit ihrer kapriziösen Vorhalle und Aufgangstreppe folgen.

Der Raum ist auch hier langgestreckt, aber einschiffig von 11,00 m Breite und 47,80 m Länge; er erhält von zwei Seiten Licht durch rechteckige, buntverglaste Fenster, die 2,40 m über dem Fussboden beginnen, bei einer Achsenweite von 3,00 m. Die Saalwände sind durch Pilaster geteilt und oberhalb der Fenster durch rechteckige Nischen belebt. Die Decke ist als eine reich in Holz geschnitzte und im Naturton belassene Kassettendecke gebildet, deren Zeichnung sich auf dem Fussboden in

Fig. 324.

Von der vatikanischen Bibliothek zu Rom.

braunroten und gelblichen Backsteinfliesen, von *Tribolo* ausgeführt, wiederholt. Die Glasmalereien sind als Grottesken auf durchsichtigem weissem Glasgrund ausgeführt und brechen so das Tageslicht nur wenig[200]).

Das schön geschnitzte Stuhlwerk mit den Lesepulten (Fig. 322) und feiner feinen Ornamentik ist von *Battista Cinque* und *Ciapino* entworfen; die Zeichnungen der Glasfenster werden dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben. (Vergl. Fig. 323, worin die verwandte Komposition eines Glasfensters aus dem *Bargello*-Museum wiedergegeben ist.)

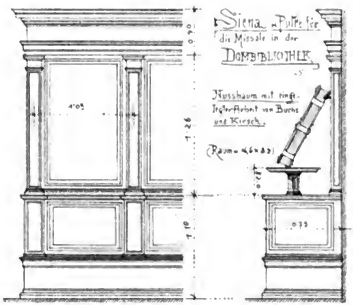
236. Vatikanische Bibliothek in Rom.

Die *Biblioteca Apostolica Vaticana*, wie erwähnt von *Nikolaus V.* gegründet, erfreute sich nach dem Tode dieses Papstes nicht der gleichen sorgfältigen Pflege; sie wurde vielmehr vernachlässigt und erst unter *Sixtus IV.* wieder aufgenommen, von *Sixtus V.* weitergeführt, der durch *Domenico Fontana* (1588) das jetzige Ge-

[200]) Eine gute Aufnahme des Saales mit seinem Vorraum siehe in: Raschdorff, a. a. O., Taf. 31–37.

Digitized by Google

Fig. 325.

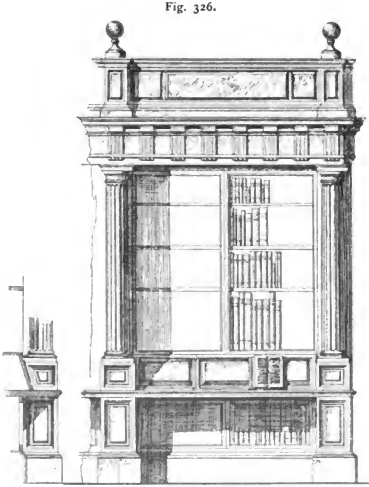


bäude, das den grofsen Hof des *Bramante* durchfchneidet, ausführen liefs. Der grofse Saal, in welchem fich an den Wänden und um die Pfeiler 46 niedrige Schränke, für die Aufnahme der Handfchriften beftimmt, hinziehen, ift 70,80 m lang und 15,60 m breit, 9,00 m hoch, mit Gewölben überfpannt, die auf 6 maffiven Pfeilern ruhen. Der prächtig ausgeftattete Raum weift an Decken und Wänden Malereien aus dem XVII. Jahrhundert auf; den fchönen Marmorfufsboden liefs *Pius IX.* ausführen. Reichgefchnitzte Tifche mit koftbaren Marmorplatten und Vafen fchmücken diefen herrlichften der Bibliotheksräume (Fig. 324).

237. Dombibliothek in Siena und andere Bibliotheken.

Uebertroffen an Schönheit und künftlerifchem Gehalte wird aber diefer Raum noch durch die Dombibliothek in Siena (*Sala Piccolomínea*, auch *Libreria* genannt), im Auftrage des nachmaligen Papftes *Pius III.* 1495 erbaut und 1503—7 von *Pinturicchio* mit Fresken gefchmückt. Die Decke ift als Muldengewölbe mit Stichkappen gebildet und aufserordentlich wirkungsvoll mit Grotteskornamenten, in vollen Farben gehalten, bemalt. Der untere Teil der Wände ift mit einer 2,76 m hohen Täfelung bekleidet und mit 75 cm vorftehenden Tifchen beftellt, auf denen die mit koftbaren Miniaturen verfehenen Chorbücher liegen (Fig. 325 [201]).

Fig. 326.



Bibliothekfchrank im Eskorial zu Madrid.

238. Andere Bibliotheken.

Einen Wandel in der Anlage der Bibliothekseinrichtungen fchuf die Erfindung der Buchdruckerkunft und mit

[201]) Ein gutes Bild des Innenraumes gibt Taf. 5 des Werkes: Köhler, H. Polychrome Meifterwerke etc. Leipzig 1870.

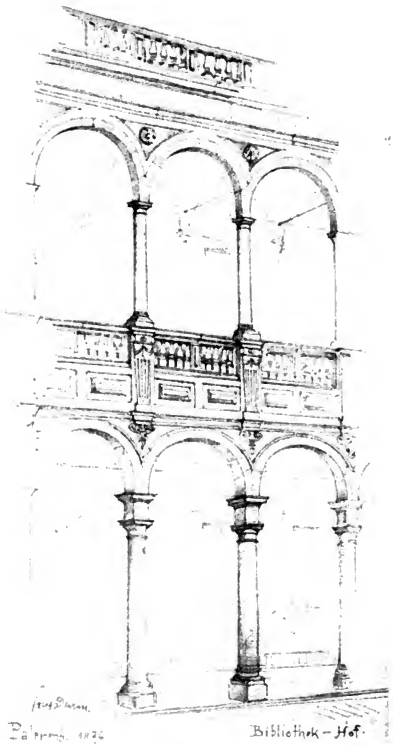
Digitized by Google

ihr die Maſſenproduktion der Druckwerke, die eine andere Art der Aufſtellung verlangte. An Stelle der Auslagen koſtbarer, künſtleriſch ausgeſtatteter Werke trat die Aufſtapelung der Drucke in längs der Wände aufgeſtellten, bis zur Decke reichenden Kaſten, die durch Umgänge in Stockwerke geteilt ſind. In beſonderen, reicher geſchnitzten Schränken finden wir die Bücher in der Bibliothek *Philipp II.* von Spanien im Eskorial (Fig. 326) aufgeſtellt (1563—84), wobei die Unterſatze Folianten aufnehmen, über welchen Auflagepulte angebracht ſind; über letzteren befinden ſich die mit doriſchen Säulen geſchmückten Bücherkaſten mit ihren verſchieden hohen Schäften.

So war auch die Einrichtung in der Bibliothek des Herzogs von *Urbino: »Le ſcanzie de' libri ſono acoſtate alle mura«* — die Büchergeſtelle ſind an die Mauer gerückt.

Die Ambroſianiſche Bibliothek in Mailand, 1603—9 von Kardinal *Borromeo* eingerichtet, zeigt ebenfalls die Aufſtellung auf Gerüſten längs der Wände mit einer ringsumlaufenden, über den unterſten 8 Schäftreihen angebrachten Galerie, zu der kleine Wendeltreppen emporführen. Der Saal iſt mit einem ſtukkierten, in Felder eingeteilten Tonnengewölbe überſpannt.

Fig. 327.



Von der Bibliothek zu Palermo.

Bemerkenswert ſind die meiſten Staats- und Stadtbibliotheken der italieniſchen

Digitized by Google

Städte, die nirgends fehlen und ſämtlich ein der letztgenannten Aufſtellungsart verwandtes Syſtem zeigen. Die nüchterne moderne Magazinierung, bei der meiſt jede künſtleriſche Geſtaltung der Büchergerüſte ausgeſchloſſen iſt, wird man kaum an einem Orte finden.

Was wir heute in unſeren Magazinbibliotheken haben, iſt meiſt nur eine Verquickung des älteren und des neuen italieniſchen Syſtems, wo die Büchergerüſte an Stelle der Pulte treten, unter Beibehaltung des Mittelganges und der Aufſtellung, wie wir ſie in *San Marco* in Florenz, in Ceſena und in der *Laurenziana* kennen gelernt haben. Auch hier ſind wieder die Renaiſſancemenſchen unſere Lehrmeiſter.

Der Bibliothekbau in Palermo ſei noch wegen ſeines großartigen Hofes mit der originellen Gliederung zwiſchen den zwei übereinanderſtehenden Bogenſtellungen erwähnt (Fig. 327).

18. Kapitel.

Verwaltungsgebäude.

239. Gebäude für Verwaltung etc.

Ein weiteres Glied in der Kette der öffentlichen Monumentalbauten bilden die Dienſtgebäude mit ihren Arbeitsräumen für die hohen ſtaatlichen und ſtädtiſchen Verwaltungen. Auch hier wurde nicht mit den Mitteln gekargt; die einſchlägigen Bauten ſind von dem gleichen künſtleriſchen Hauche durchweht wie die höheren Zwecken dienenden. Die Macht und das Anſehen des Staates ſollte auch in dieſen Werken zum Ausdruck gelangen, was die Republik Venedig wieder am beſten beſorgt hat, indem ſie gegen Ende des XV. Jahrhunderts von *Bartolomeo Buono* aus Bergamo die ſog. »alten Prokurazien« erbauen ließ, die den Eindruck eines »glänzenden, fröhlichen Daſeins« widerſpiegeln. Sie dienten als Amtswohnungen für die Prokuratoren von *San Marco* und enthielten die verſchiedenſten Geſchäftsräume derſelben, von denen im Inneren jetzt nichts mehr zu erkennen iſt.

Als ſtädtiſche Bureaus und Warenhalle dienten auch die *Fabbriche vecchie* beim Rialto, 1520 von *Scarpagnino* erbaut, denen ſpäter *Sanſovino* die reichen mit Pilaſtern geſchmückten *Fabbriche nuove* hinzufügte.

Ein Warenhaus mit Bureaus der deutſchen Kaufleute, der *Fondaco de' Tedeſchi*, wurde[202] nach dem Brande von 1505 auf Staatskoſten von *Fra Giocondo da Verona* (1506) wieder hergeſtellt und war in ſeiner Aufſenſeite einfach gehalten, aber dafür von *Tizian* und ſeinen Schülern an den Faſſadenflächen mit Malereien geſchmückt worden, die jetzt verſchwunden ſind. »Wohlerhalten würde der Bau eines der erſten Gebäude Italiens geworden ſein.«

Die glänzendſte Aufſenſeite hat der höchſte ſtaatliche Verwaltungsbau, der Dogenpalaſt, in ſeiner Hofſaſſade von *Antonio Bregno* und *Antonio Scarpagnino* (ſiehe Art. 217, S. 321) erfahren.

Einfach und ernſt erſcheinen dagegen die Uffizien in Florenz, die etwa 80 Jahre ſpäter als die Prokurazien zu gleichen Zwecken von *Vaſari* erbaut wurden.

Zwiſchen den prächtig heiteren Architekturen der Venezianer Meiſter und den ernſten der Toskaner ſteht die *Cancelleria* des *Bramante* in Rom, wo am Bauwerk in edelſter, vornehmſter Weiſe die Zweckbeſtimmung zum Ausdruck gebracht iſt,

[202] Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860.

Digitized by Google

befonders im ausdrucksvollen Säulenhof. (Siehe Art. 202, S. 299, fowie die Pläne im unten genannten Werke [203]).

Auch die fchöne, leider nicht mehr exiftierende Mediceerbank des *Filarete* in Mailand mufs hier noch erwähnt werden, der ftattlich ernfte Palaft mit Ruftika-Erdgefchofs, dem fchönen Eingangsportal (fiehe Fig. 10, S. 12), den gotifierenden 12 Fenftern im Obergefchofs und dem antikifierenden Konfolengefimfe (fiehe Fig. 9, S. 11).

19. Kapitel.

Rathäufer.

240. Rathäufer.

Die Rathäufer der Renaiffance, bald *Palazzo del Configlio*, *Palazzo della Ragione*, *Palazzo prefettizio* oder *Palazzo prefettura*, bald *Palazzo Comunale* oder *del Comune*, *Municipio* u. f. w. genannt, fchliefsen fich in ihren Beftandteilen und der Anordnung der Räume mehr oder weniger an die mittelalterlichen Vorbilder an. Grofse Verkehrshallen, entfprechende Treppenhäufer, Verfammlungs- und Sitzungsfale, kleine Arbeitsräume, Hauskapellen, Wohngelaffe, weite, gewölbte, nach der Strafse oder nach Binnenhöfen fich öffnende Korridore, die den Zugang zu den einzelnen Räumen vermitteln, regelmäfsige Anordnung der Fenfter bei meift bedeutenden Achfenweiten an den Faffaden find die charakteriftifchen Merkmale diefer Ratspaläfte. Bald einfach trotzig ausfehend, bald in koftbaren Materialien, in Farben und Vergoldung fchimmernd, treten fie in die Erfcheinung.

Fig. 328.

Vom *Palazzo vecchio* zu Florenz.

Die mittelalterlichen Vorbilder in Florenz und Siena, dort ein burgartiges Gebilde, hier ein Backfteinbau, find mit Wehrgang und Zinnen verfehen, meift noch mit 94, bezw. 102 m hohen viereckigen Türmen bewehrt (Fig. 328) — Anordnungen, die auch fonft bei den gleichen Bauten aus der gleichen Zeit (Bologna, Vicenza u. a.) wiederkehren.

241. *Palazzo publico* in Pienza.

Diefe wirkungsvollen Zutaten hatten als Beobachtungs- und fpäter als Signal- oder Uhrtürme (Siena) einen Zweck und Sinn, die in der Frührenaiffance in gleicher Weife noch beibehalten wurden, wie das Beifpiel in Fig. 329 von dem kleinen, um 1450 erbauten *Palazzo publico* in Pienza zeigt.

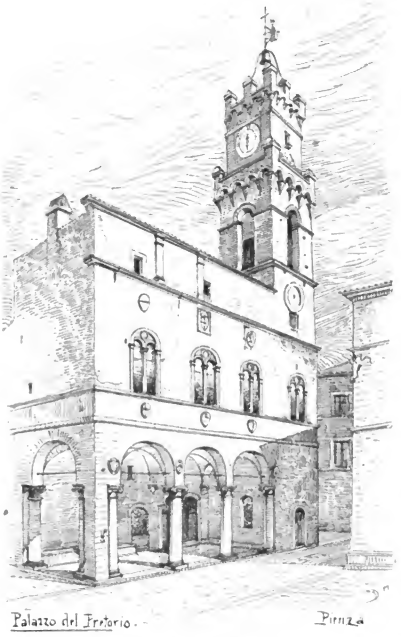
Die offene Halle zu ebener Erde, das mächtiger entwickelte Obergefchofs mit feinen Doppelrundfenftern, der malerifch an die Seite

[203] LETAROUILLY, a. a. O., Bd. I, Taf. 79 bis 90.

Digitized by Google

geruckte, nicht fehr hohe Turm mit dem zinnenbekrönten Aufſatz geben dem Ganzen ein charakteriſtiſches Ausſehen, in dem zwei Strömungen noch miteinander kämpfen. Die Zinnen des Turmes ſind am Verwaltungs- und Wohnbau bereits aufgegeben, deſſen Architektur ſchon klaſſiſche Ruhe atmet, während das Türmchen noch trotzig auf den Platz niederſchaut (Fig. 329).

Fig. 329.



Vom *Palazzo publico* zu Pienza.

242. *Palazzo prefettizio* in Pefaro.

Mit mittelalterlichem Beiwerk, dabei aber den Stempel der Frührenaiſſance unverkennbar zeigend, iſt noch der *Palazzo prefettizio* in Pefaro behaftet, der in ſeinen Hauptteilen von dem 1508 verſtorbenen Herzog *Guidobaldo* von Urbino erbaut wurde.

Seine Bogenhalle hat nach der Seitenſtraſse noch die Spitzbogenform; die Ornamente haben vielfach gotiſchen Charakter; aber an der Hauptfaſſade ruht die Rundbogenhalle auf Ruſtikapfeilern, über welcher im Obergeſchoſs 5 koloſſale Fenſter, ohne Rückſicht auf die Achſen der Arkaden, angeordnet ſind. Die Fenſteröffnungen ſind mit korinthiſchen Pilaſtern eingefaſst; der Fries über denſelben iſt mit Palmetten verziert, und auf den Verdachungen ſtehen je zwei Putten mit Girlanden, Wappenſchildern und Bandſchleifen. Das Mittelfenſter iſt mit einem Balkon verſehen. Ein ſteinernes Kranzgeſims ohne Konſolen mit rieſigem Eierſtab wirkt wie der ganze Bau durch ſeine Gröſse. Das Prachtſtück im Inneren iſt ein groſser Saal von $16{,}_{20} \times 40{,}_{20}$ m Gröſse mit einer gemalten und geſchnitzten Kaſſettendecke, mit Achteckkaſſetten zwiſchen Rauten, deren groſse Roſetten ſich von blauem Grunde abheben [204]).

[204]) Eine ſkizzenhafte Abbildung der Faſſade iſt zu finden in: Lübke, W. Zur italieniſchen Kunſtgeſchichte. Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. 5 (1870), S. 355 ff.

Digitized by Google

243. *Palazzo del Comune* in Ancona.

Eine Mischung der Formen, wie am Rathaus in Pesaro, findet sich auch am *Palazzo del Comune* in Ancona, von *Francesco di Giorgio* 1470 erbaut, wo der Hof von spitzbogigen Arkaden mit antikisierenden Archivolten umgeben ist, die auf mächtigen Pfeilern ruhen, bei welchen nach mittelalterlicher Weise Eckfaulchen eingestellt sind, während Pilaster mit Palmettenkapitellen die Pfeilerflächen beleben und sich als Arbeiten der Frührenaissance ergeben (vergl. den Querschnitt des Pfeilers in Fig. 286, S. 305). Als weitere Arbeiten aus dieser Stilphase erweisen sich die beiden Zufahrtsportale in den Rathaushof, die nach Art der römischen Triumphbogen gebildet sind, indem sie neben den Rundbogenöffnungen schlanke Kompositasäulen zeigen und das eine die Jahreszahl MCCCC trägt, während das obere reichere von *Matteo da Ancona* 1493 datiert ist.

244. *Palazzo del Podestà* und *Palazzo Comunale* in Bologna.

Das jetzige Stadthaus, früher *Palazzo del Podestà*, in Bologna, aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammend, wurde nach dem Brande von *Fieravante Fieravanti* 1425 zum Teil erneuert und ist bei den Bologneser Palästen (siehe Art. 112, S. 175) erwähnt. Bemerkenswert ist darin die wiederkehrende grosse Halle, die sog. *Sala del Re Enzio*.

Der gleichfalls aus dem Mittelalter stammende *Palazzo Comunale* oder *del Governo* (1293 begonnen, bis in die allerneueste Zeit mit den verschiedenartigsten Um- und Einrichtungsbauten versehen, der auch eine Treppe von *Bramante* [1509] enthält) ist ein mächtiges Gebäude mit Galerien, Sälen mit Fresken, Höfen, Treppenanlagen und statuarischem Schmuck, nach dem Platze mit Spitzbogenarkaden und Zinnenbekrönung versehen und an der Ecke mit einem schweren Uhrturm mit barocker Endigung bewehrt, wie auch dem vorgenannten Stadthaus noch der schwere mittelalterliche Turm beigegeben ist.

Als wichtigster Bestandteil aus der Renaissancezeit ist die Fassung des Haupteinganges zu bezeichnen, der von *Galeazzo Alessi*, durch einen Nischenbau von *D. Tibaldi* (1581) bereichert, herrührt [205]).

Das rundbogige Eingangstor flankieren je zwei gekuppelte dorische Säulen auf Postamenten, die ein Triglyphengesimse tragen; über diesem läuft eine Balustrade hin, aus der gekuppelte jonische Säulen mit einem mächtigen Flachgiebel heraustreten. Inmitten der so im Obergeschoss gebildeten Aedicula ist eine rundbogig überspannte Flachnische angeordnet, in welcher die segnende, sitzende Bronzefigur des Papstes *Gregor XIII.* (*Buoncampagni* aus Bologna) von *Manganti* ausgeführt, thront. Unter der Figur prangt in wirkungsvoller Weise das grosse päpstliche Wappen — im ganzen ein ebenso schöner als mächtiger Portalbau der vorgeschrittenen Renaissance, der aber trotz seiner anderen Stilformen die Wirkung der Fassaden im ganzen nicht beeinträchtigt.

245. Rektorenpalast in Ragusa.

In die Kategorie der vorgenannten Stadthäuser gehört auch der Rektorenpalast in Ragusa mit seiner interessanten Säulenhalle und dem Hof mit der offenliegenden Treppe, die aber erst 1667 hinzugefügt wurde. Der Bau selbst wurde 1388 angelegt; 1435 zerstörte ihn eine Pulverexplosion; 1462 wurde er von einer gleichen Katastrophe heimgesucht. 1464 wurde *Michelozzo* zu einem Gutachten über seine Wiederherstellung berufen; mit ihm kam ein Dalmatiner Landeskind, *Giorgio Orfini*, der dann wohl den Bau wieder in Ordnung zu bringen hatte, da es sich damals wahrscheinlich nur um Ausbesserungen handeln konnte [206]).

[205]) Vergl. Malaguzzi-Valeri, a. a. O., S. 210 und Fig. 73.

[206]) Siehe auch: Berlepsch, H. E. & F. Wenseler. Bauten in und um Ragusa. Zeitschr. f. Bauw. 1894, S. 217 ff.

Digitized by Google

Mit den mittelalterlichen Reminiſzenzen bricht *Fra Giocondo* (1435—1517) bei ſeinem *Palazzo del Conſiglio* zu Verona.

246. *Palazzo del Conſiglio* in Verona.

Das Werk atmet heitere Ruhe und Fröhlichkeit; alles finſtere dumpfe Weſen iſt daraus verbannt. Eine tiefe Loggia mit Marmorſäulen und Rundbogen, die auf korinthiſierenden Kapitellen unmittelbar aufſitzen, bildet das Erdgeſchoſs, das nur 5 Stufen über den Gehweg erhoben iſt und nach dieſem durch eine Baluſtrade abgeſchloſſen wird; über demſelben erhebt ſich ein durch Pilaſter gegliedertes

Fig. 330.

Loggia del Conſiglio zu Padua.

Obergeſchoſs mit prächtig ſchönen Doppelfenſtern, das durch ein antikiſierendes Hauptgeſims abgeſchloſſen wird, über dem, ohne Einfügung einer Baluſtrade, den Pilaſtern entſprechende Freifiguren aufgeſtellt ſind. Geſimsgliederungen, Pilaſterfüllungen, Kapitelle ſind vergoldet, die Wandflächen in Felder eingeteilt und bunt bemalt bei edelſter Bildung aller Einzelheiten (ſiehe Fig. 48, S. 55). Im vollen Sonnenſchein, bei blauer Luft — ein wunderbares Architekturbild, das der vorausgegangenen Kunſtepoche und den es umgebenden Bauwerken unter Lachen den Fehdehandſchuh hinwirft! Das Innere, ſtark umgebaut, enthält noch einige ſchöne Marmortüren.

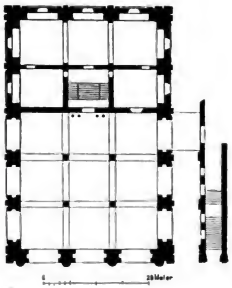
[201]) Fakſ.-Repr. nach: Hauser, A. Styl-Lehre der architektoniſchen Formen der Renaiſſance. 2. Aufl. Wien 1899. S. 35 (Fig. 25).

Digitized by Google

Fig. 331.

Vorderanficht

Fig. 332



Grundriſs [201]

Palazzo comunale zu Brescia.

Digitized by Google

Auf gleicher Höhe ſteht die von *Biagio Roſſetti* erbaute köſtliche *Loggia del Conſiglio* in Padua, ein Frührenaiſſancewerk edelſter Art (Fig. 330), aus weiſsem Kalkſtein ausgeführt. Auf hohem Sockel ruht die Säulenhalle, zu der eine mächtige Freitreppe hinanführt. Die Fenſter des Obergeſchoſſes ſind zu zweien und dreien

247. *Loggia del Conſiglio* in Padua.

Fig. 333.

Vom *Palazzo comunale* zu Brescia.

gekuppelt, laſſen über den Fenſtern ruhige, breite Mauerflächen und eine hohe Mauerung bei etwas dürftigem Hauptgeſimſe.

Von gleichfalls edler Geſamterſcheinung iſt der von *Formentone* 1503 begonnene *Palazzo comunale* in Brescia, »*la loggia*« genannt. Der von allen Seiten freiſtehende Bau wird im Erdgeſchoſs in zwei ungleiche Hälften geteilt, deren gröſsere eine von 4 Säulen getragene, mit 9 Kreuzgewölben überſpannte, mächtig wirkende Halle

248. *Palazzo comunale* in Brescia.

Digitized by Google

einnimmt (Fig. 331). Eigenartig eingebaute korinthifierende Wandfäulen gliedern die kräftigen Pfeiler, welche das Obergefchofs aufnehmen, während die anftofsenden Rundbogenzwickel tiefe Medaillons mit eingeftellten Büften römifcher Kaifer beleben. Die Wandflächen des Obergefchoffes find mit gerade überdeckten Fenftern, die durch Pilafter mit reich ornamentierten Gebälken umrahmt find, befetzt und der Höhe

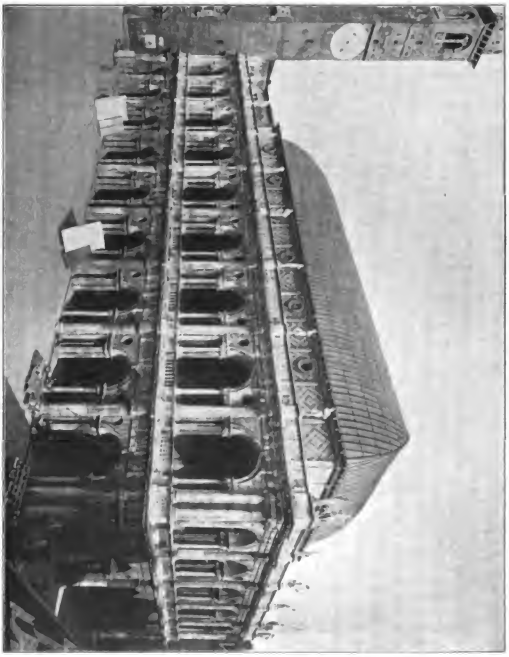
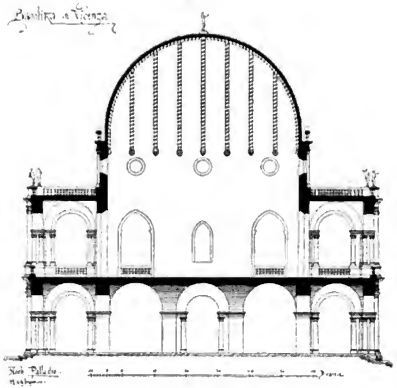


Fig. 334.
Sog. Bafilika zu Vicenza.

nach durch Felder mit Scheibenmedaillons aus dunklem Marmor — während alle übrigen Teile des Gebäudes aus weifsem angefertigt find — und durch Pilafter geteilt; ein antikes Gebälke mit reichem Friefe fchliefst dasfelbe nach oben ab, welches überdies noch durch eine Baluftrade mit vorgeftellten Amphorenträgern als Waffer-fpeier gekrönt wird. Das Aeufsere ift mehr gefällig fchön als ernft. Die Fenfter im Obergefchofs werden dem *Palladio* und der Fries dem *Sanfovino* zugefchrieben; die

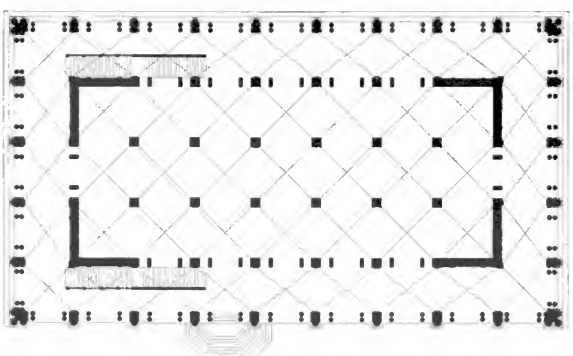
Digitized by Google

Fig. 335.



Querſchnitt.

Fig. 336.



Grundriſs.

Sog. Baſilika zu Vicenza.

Digitized by Google

Fig. 337.

Sog. Bafilika und *Municipio* zu Vicenza.

Digitized by Google

Baluſtrade dagegen iſt modern, wie auch der hinter letzterer vorſtehende, unvollendete Oktogonbau eine unpaſſende ſpätere Zutat iſt (Fig. 331 u. 333).

Im Jahre 1575 zerſtörte ein Brand den groſsen Saal und das gewölbte, mit Blei gedeckte Dach, wobei auch wertvolle, dem *Tizian* zugeſchriebene Bilder zu Grunde gingen. *Vanvitelli* verdarb 1769 das Aeuſsere mit ſeinem Aufbau (Fig. 331), und jetzt 1902 will man wieder Hand an den Bau legen und durch Umbau das wunderbare Werk zerſtören, ſtatt es pietätvoll zu erhalten!

249. *Palazzo Pretorio* in Lucca.

Als ausgeſprochenes, herberes Werk der italieniſchen Frührenaiſſance (XV. Jahrhundert) iſt noch der *Palazzo Pretorio* in Lucca von *Matteo Civitale* (?) zu nennen, der an der Vorderſeite eine Halle mit 4 Rundbogenöffnungen zeigt, die auf Säulen ruhen; hierauf folgt das Obergeſchoſs mit toskaniſchen Doppelfenſtern, bei durchbrochenen oberen Rundfüllungen, über welchem ein Halbgeſchoſs mit kleinen Rechteckfenſtern und ein korinthiſches Konſolengeſimſe angeordnet ſind.

250. Baſilika und *Municipio* in Vicenza.

Die ſog. Baſilika in Vicenza und der dieſer gegenüberliegende *Palazzo del Capitano* (jetzt *Municipio*) dürfen hier wohl noch als die prächtigſten Kommunalbauten eingefügt werden. Der Kern der erſteren, ehemals *Palazzo della Ragione*, mit dem anſtoſsenden 82,00 m hohen, ſchmalen, roten Backſteinturm hat noch eine Spitzbogenarchitektur und wurde erſt 1549 mit den wunderbaren, aus weiſsem Marmor ausgeführten Bogenhallen des *Palladio* umzogen. Der Grundplan (Fig. 336) enthält zu ebener Erde innerhalb der 4 Mauern eine mit Kreuzgewölben überſpannte innere Halle, deren Decke von 12 Pfeilern getragen wird. Die Treppen zum Obergeſchoſs liegen frei innerhalb der Umgänge und führen zu dem mächtigen, einſchiffigen Saale, der mit einem muldenförmigen aus Bohlenbogen konſtruierten Dache (Fig. 335) überdeckt iſt; letzteres iſt durch in der Höhe doppelt angeordnete Eiſenanker zuſammengehalten, die in Fig. 335, um die Form des Daches und der auffallenden Binder beſſer zu zeigen, weggelaſſen ſind [208]).

Das Aeuſsere gehört aber jedenfalls zu den glanzvollſten Leiſtungen der ſpäteren Renaiſſance, zugleich das Hauptwerk *Palladio*'s (Fig. 334), ſolid und im dauerhafteſten, vornehmſten Material ausgeführt unter Verwendung groſser Steinſtücke, wie die Keilſteine der Bogen, die alle Durchbinder ſind, ebenſo die Architrave, zu denen nur ganze Platten genommen wurden, beweiſen. Nicht leicht wird ein groſsartigeres und ſchöneres Architekturbild (Fig. 337) irgendwo auf Gottes weiter Erde wieder gefunden werden, als wenn man aus der Seitenſtraſse heraus, an welche das *Municipio* ſtöſst, den Blick über den Platz nach der Baſilika ſchweifen laſst, das noch mächtiger einwirkt bei ſinkender Sonne, wo Turm und Dach in Glut getaucht erſcheinen, während die weifsgrauen Architekturen der Baſilika mit einem bläulichen Schimmer ſich bedecken und Ruhe und Schweigen auf dem Platze herrſcht!

[208]) Auch im ſog. *Salone* des mittelalterlichen *Palazzo della Ragione* — als »*Juris Basilica*« 1172—1219 in Padua gebaut, die einen Saal von 83 × 28 m Bodenfläche bei 24,00 m Höhe hat, der aber erſt 1420 hinzukam — ſind die ähnlichen, aus 3 Bohlenſtärken zuſammengefügten Binder der Höhe nach gleichfalls zweimal verankert, wobei die Zugſtangen zweimal aufgehängt ſind. Die Längsverbindungen werden in beiden Fällen durch die innen ſichtbar auftretenden Bretter der Dachſchalung bewirkt; der Seitenſchub iſt durch die genannten, an den Bohlenpaaren angebrachten eiſernen Zugſtangen unmittelbar aufgehoben.

Digitized by Google

20. Kapitel.

Spitäler und Armenhäuser.

251. Spitäler.

»Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Aufsenfeite«, fagt *Sabellicus* von einem Venezianer Lazarett, und diefer Satz gilt für die meiften Hofpitäler Italiens.

Wie Kirchen und Paläfte wurden auch diefe Bauten mit »fchönheitsfroher Renaiffancekunft« bedacht, wobei aber die Gröfse und Zweckmäfsigkeit nicht aufser acht gelaffen wurden, welche heute noch unfere Bewunderung erregen. Wer freilich an jene Bauten und ihre Einrichtungen den Mafsftab anlegen will, den unfere heutigen Mediziner diesfeits der Alpen gefchaffen haben, der tut einen Mifsgriff; er geht aber auch fehl, wenn er glaubt, dafs die Italiener des XX. Jahrhunderts fich das Gute unferer Einrichtungen nicht anzueignen verftänden.

Diefe Monumente der Frömmigkeit und des Edelfinnes der Bürger und der Machthaber in Italien gehen in das XIII. Jahrhundert zurück, aus welcher Zeit die beim Beginne der Renaiffance in hohem Anfehen ftehenden Spitäler *Maria della Scala* in Siena und das 1285 in Florenz geftiftete von *Maria nuova* ftammen. Beide Anftalten follten durch den Bau des »*Spedale maggiore* in Mailand« übertroffen werden.

252. *Spedale maggiore* in Mailand.

Filarete gibt über letzteres in feinem Traktate über die Baukunft[209]) ausführliche Auskunft, indem er einen Bericht an feinen Fürften mit den Worten einleitet: »Ich will Euch eines aufführen, wie ich in Mailand eines gebaut habe, und Euch deffen Anordnung mitteilen: Nachdem der Platz beftimmt war, wurde die Ausdehnung des Baues auf 400×160 Braccien feftgeftellt, der fchön und zum Dienfte der kranken Männer und Weiber, auch der unehelich geborenen Kinder tauglich fein follte.« Weiter wurde ein befonderer Nachdruck auf die Bequemlichkeit und Säuberung der Aborte gelegt, welcher Anforderung durch die Lage des Stadtgrabens, der dem Bauplatz entlang flofs, entfprochen werden konnte, der auch zur Aufnahme alles im Spital entftehenden Unrates benutzt werden follte.

Filarete befpricht dann die Einzelmafse feines Planes, feine Fundamente und Kanäle innerhalb derfelben[210]), hierauf das Erdgefchofs, die Lage der Kellerfohle, die er 1 Braccie höher legt als diejenige der Waffer läufe, welche die Aborte fpülen, dann diefe felbft — zwifchen je 2 Betten ein Türchen, das in das Gewölbe führt, wo die Kranken ihre Sitzgelegenheit mit der Oeffnung finden, durch die jeder Unrat in den Kanal geht, wo das Waffer läuft. In letzterem fpült und entfernt das Waffer alles, und kein Geruch kann fich verbreiten, weil diefe Aborte zunächft noch die weitere vorzügliche Einrichtung haben, dafs fie immer verfchloffen, durch das Waffer gefpült und gefäubert werden, und weil ferner alle 10 Braccien voneinander je zwei Luftfchächte angebracht find, die durch beftimmte Pfeiler in die Höhe geführt werden. Sollten diefe Aborte je einmal übel riechen, fo luften fie fich durch diefe Schachte, die bis über die Dächer reichen. Sie faffen aber auch noch das Regenwaffer von den letztern auf, das fie in die Spülkanäle leiten.

Dann kommt die Anlage der äufseren und inneren Treppen, hierauf die Anordnung der Nebenräume als Verbandftuben, Apotheken, Badeftuben u. dergl., ferner diejenigen der Krankenfäle, des Haupthofes zwifchen der Männer- und Frauenabteilung, des Leichengewölbes, der Wohnung der Geiftlichen, der Spitalkirche, die Anlage

[209]) Herausg. von W. v. Oettingen. Wien 1890. S. 332 ff.

[210]) Siehe ebendaf. S. 338.

Digitized by Google

der Männer- und Frauenabteilung, der Wirtſchaftsräume u. ſ. w. Nichts iſt überſehen, nichts vergeſſen; über alles iſt nachgedacht; der Architekt verliert ſich nicht in den Faſſaden; er legt beſonderen Wert auf die Zweckmäſsigkeit und die techniſchen Einzelheiten.

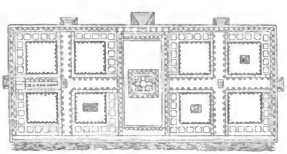
Dem gedachten Traktat ſind eine Grundriſsſkizze und eine Faſſadenzeichnung beigegeben, die wir nach *v. Oettingen*'s Schrift in Fig. 338 u. 339 wiedergeben.

Von *Filarete*'s Plan wurde aber nur der rechte Flügel und dieſer nur in vereinfachter Form ausgeführt. Der Grundſtein wurde unter groſsen Feierlichkeiten am 4. April 1457 gelegt, der Bau von *Filarete* ſelbſt bis 1465 weitergeführt, zu welcher Zeit er den Intrigen ſeiner Mailänder Werkmeiſter und Kollegen weichen muſste.

Fig. 338.

Schaufeite.

Fig. 339.



Grundriſs.

Spedale maggiore in Mailand [211]).

»*Jo ci ſono malveduto*«, ſchrieb er zu jener Zeit, anläſslich der ihm widerfahrenen Behandlung. Nach ſeinem Weggang wurde der Bau von *Solari* und anderen lombardiſchen Baumeiſtern geleitet. Von *Ricchini* (1624) wurde der prächtige, von Renaiſſancebogenhallen umgebene Haupthof vollendet (vergl. die Einzelheiten in Fig. 287 [S. 306]); *Carlo Buzzi* und *Giorgio Roſſoni* übernahmen nach *Ricchini* die Fortführung des Werkes und brachten es 1806 zu Ende.

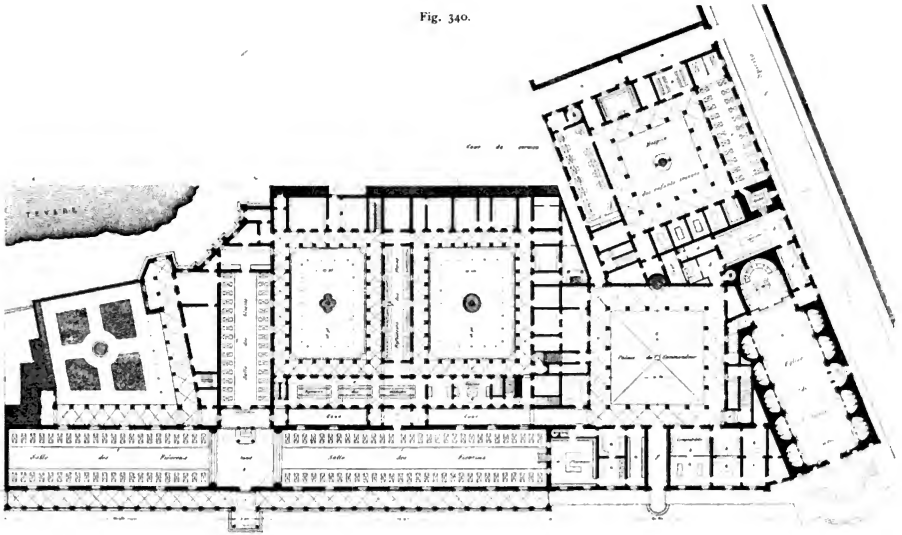
Drei und ein halbes Jahrhundert wurde ſomit daran gearbeitet. Bei ſeiner Aufsenarchitektur, die nach dem Vorgetragenen eines einheitlichen Charakters entbehrt, bleiben aber immer die bereits genannten Spitzbogendoppelfenſter, welche die intereſſante Verbindung von gotiſchen und antikiſierenden Formen zeigen (vergl. Fig. 8, S. 10), die aus tiefroter Terrakotta hergeſtellten Umrahmungen mit ihren aufſteigenden Weinreben und in dieſen emporkletternden Putten ein Ruhmestitel des *Filarete* und der erwachenden Renaiſſance [212]).

211) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ.

212) Ferdinando Cassina gibt in dem Werke »*Le fabbriche più cospicue di Milano*« (Mailand 1844) die Pläne der heutigen Anlage mit dem Vermerk, daſs ſie in Bezug auf Groſsartigkeit des Gedankens und des Reichtums der Ausführung in Europa an erſter Stelle genannt werden müſsten.

Digitized by Google

Fig. 340.



Spedale San Spirito zu Rom [213]).

Digitized by Google

Neun teilweiſe von Säulenhallen umzogene Binnenhöfe ſind mit der Zeit, wie im Plane *Filarete*'s, zur Ausführung gelangt, umgeben von den verſchiedenen Anſtaltsbauten, die eine räumliche Abſonderung der verſchiedenen Kranken ermöglichen und ſo groſs bemeſſen ſind, daſs den einzelnen Baulichkeiten Luft und Licht in reichlichem Maſse zugeführt werden kann. Dasſelbe gilt auch von den mächtigen Krankenſälen, bei denen die Betten ſämtlich weit geſtellt ſind und wo der einzelne Kranke über einen Luftraum verfügt wie in keinem anderen Spitale der Welt[214]).

Der von *Filarete* in Ausſicht genommen geweſene kirchliche Kuppelbau mit vier minarettartigen Flankentürmchen, inmitten des groſsen Mittelhofes, das hoch-

Fig. 341.

Vom *Spedale degli Innocenti* zu Florenz.

ragende Denkmal chriſtlicher Religion, unterblieb und muſste einer mäſsigen Hoſpitalkapelle weichen, welche teilweiſe die Mittelpartie einer Seite des groſsen *Ricchini*-Hofes einnimmt.

Als eine Gründung aus der Zeit *Innocenz III.* ſei das 1198 geſtiftete *Spedale San Spirito* in Rom genannt, das durch *Sixtus IV.* 1471 und nach ihm von *Innocenz VIII.* durch Neubau zum bedeutendſten Spitale Roms erhoben wurde. Ein groſser Teil der Bauten wurde durch *Baccio Pintelli* hergeſtellt, vielleicht auch durch

253. *Spedale San Spirito* in Rom.

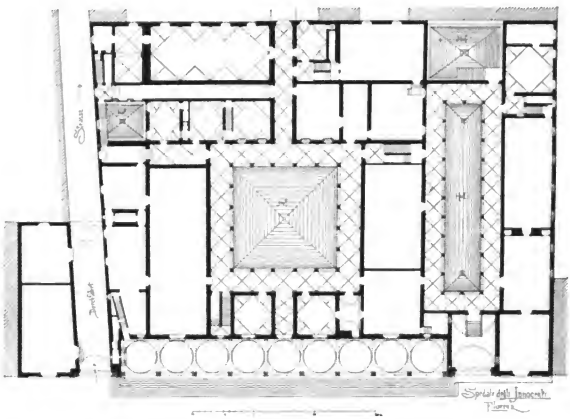
213) Fakſ.-Repr. nach: LETAROUILLY, a. a. O. Bd. III, Pl. 256.
214) Vergl. die Grundriſſe und Schnitte in dem in Fuſsnote 212 genannten Werke.

Digitized by Google

Pallajuolo, andere Teile von *Antonio da Sangallo* und durch *Fuga*. Ein Altar inmitten des grofsen Saales ift von *Palladio*.

Der Bau enthält jetzt einen mächtigen, einfchiffigen Saal für Fieberkranke, einen winkelrecht daraufftofsenden für Verletzte, Räume für chirurgifche Operationen, weitere grofse und kleine Gelaffe für verfchiedene Kranke, zufammen 12 Säle mit 1680 Betten; dann ein anatomifches Mufeum, eine Bibliothek, Apotheke, Inftrumentenzimmer u. f. w. und in einem Anbau das Hofpiz für Findelkinder und einen weiteren für die mit anfteckenden Krankheiten Behafteten; diefe Räume können 800 und 500 Pfleglinge aufnehmen (Fig. 340).

Fig. 342.



Spedale degli Innocenti zu Florenz.

254. Sonftige Spitaler.

Eine andere Anlage in Rom erfcheint noch wegen der aufserordentlichen Einfachheit des Baues erwähnenswert: das aus dem Ende des XV. Jahrhunderts ftammende Spital *San Giovanni de' Genovefi*, von dem vornehmen Genuefen *Maria Duce Cigala* gegründet. Manches ift auch in diefem Spital mit der Zeit verbaut worden; doch ift der Hof unberührt geblieben.

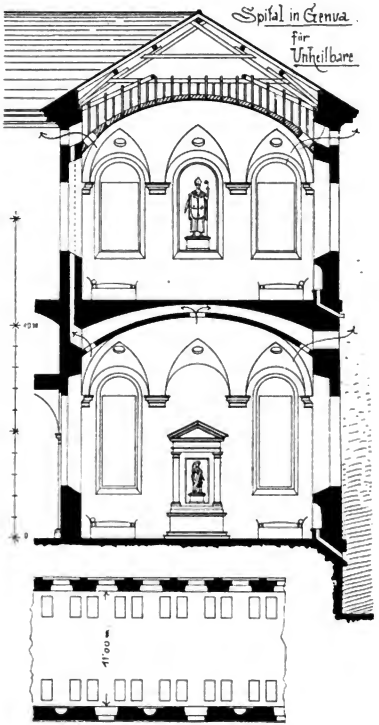
Als eine vorwiegend architektonifche Leiftung darf das *Spedale degli Innocenti* in Florenz bezeichnet werden, das auf Koften der Seidenwirkerzunft von *Brunellesco* 1419 begonnen und 1427 von *Francesco della Luna* weitergeführt, aber erft 1451 vollendet wurde. Seine weite luftige Säulenhalle auf hohem Stufenbau nach dem Platze, aus dem graugrünen Mancigno-Sandftein angefertigt, mit den reizenden Terrakottamedaillons der *Robbia* als Schmuck der Bogenzwickel, mit dem niedrigen Obergefchofs und feinen einfachen fpitzgiebeligen Rechteckfenftern und verputzten Mauerflächen bleibt eine unantaftbare Leiftung der Florentiner Frührenaiffance. Von

Digitized by Google

der architektonifchen Durchbildung des quadratifchen Binnenhofes gibt Fig. 341 Auffchlufs, während Fig. 342 ein Bild der gefamten Grundrifsanordnung gibt.

Florenz weift in diefem Bau eines der erften Findelhäufer auf, wogegen die Vorftadt Pile von Raguía den Anfpruch macht, dafs darin eines der erften Findelhäufer in Europa (1432) errichtet worden fei.

Fig. 343.



Eine gröfsere Krankenhausanlage ift das 1420 auf Koften eines gelehrten Juriften unter der Leitung des Architekten *A. Orfolino* erbaute Spital für Unheilbare in Genua, *Pammatone* genannt, mit feinem 20×36 m meffenden Hofe und feinen Krankenfälen von 95 m Länge bei 11 m Höhe. Durch das in weifsem Marmor aufgeführte Portal führt der Weg in das Innere durch ein grofsartig angelegtes Veftibül in einen überrafchend fchönen Hof. Zuerft nur für Frauen beftimmt, wurde es durch Hinzufügen eines weiteren Baukörpers für Männer erweitert. Intereffant ift bei den Krankenfälen die Art der Abführung von Unreinlichkeiten und der Ventilation (Fig. 343). Letztere wird nach einem eigenartigen Syftem bewirkt, indem zwifchen der Decke des Saales und dem Fufsboden des Obergefchoffes ein Hohlraum gelaffen ift, der mit Abzugsfchloten verfehen und durch kleine Fenfter erhellt wird, um eine wirkfame Durchlüftung des Hohlraumes zu ermöglichen. Nach dem letzteren find vom Saale aus Oeffnungen mit von unten regelbaren Klappen angebracht, durch welche der Austritt der Abluft aus dem Saale, ohne die Fenfter öffnen zu müffen, erfolgen kann.

Zum Schluffe und zur Bekräftigung des Ausfpruches des *Sabellicus* fei nochmals des *Spedale del Ceppo* in Piftoja gedacht, deffen Gründung auch in die Zeit von

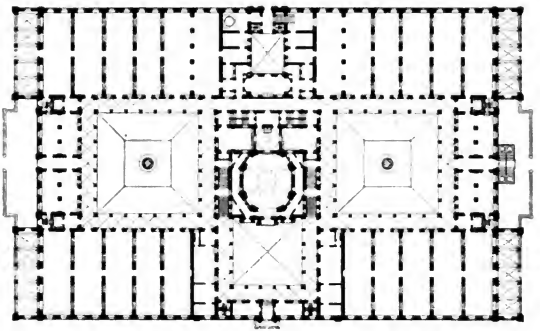
Digitized by Google

1277 zurückreicht, das aber erneuert und mit dem prächtigen Vorbau geſchmückt wurde, mit der luftigen Halle und ihrem ewig ſchönen, bunten Majolikafrieſe von den *Robbia* (1525—35), die ſieben Werke der Barmherzigkeit darſtellend. Kann es eine erhebendere Aufſenſeite geben, einen beziehungsreicheren Schmuck für ein Spital als dieſen Fries?

255. *Lazaretto* für Peſtkranke in Verona.

Ein Lazarett für Peſtkranke und für ſolche, die mit anderen epidemiſchen Krankheiten behaftet ſind, iſt für die Stadt Verona von *Sanmicheli* erbaut worden. Sein Plan iſt im unten genannten Werke[215]) veröffentlicht. Um einen 240 m langen und 109 m breiten Hof ſind kleine, aneinanderſtoſsende Einzelzellen von 4,57 × 4,57 m Bodenfläche angeordnet mit einem vorliegenden Korridor von 3,43 m Tiefe und 4,90 m Höhe. Der Hof, in deſſen Mitte ein *Tempietto* ſteht, iſt durch Mauerzüge in vier Teile von

Fig. 344.



Albergo dé Poveri zu Palermo[216]).

unregelmäſsiger Form geteilt, ſo daſs ſtets ein Viertel des Tempelchens von den Zellenbewohnern eines Hofteiles überſehen werden kann. Anſchlieſsend an den Zellenbau ſind Verwaltungsräume und die Dienſtwohnung des Direktors angelegt.

Vafari ſagt von dieſem Bau, »daſs er ſehr viel ſchöner hätte werden können, wenn unter den Gründern mehr Leute von Seelengröſse ſich befunden hätten«.

256. Armenhäuſer.

Andere auf wohltätigen Stiftungen beruhende Bauten ſind die zur Aufnahme von Armen beſtimmten, meiſt groſsartigen Bauten, in Italien unter dem Namen *Albergo de' Poveri* bekannten Aſyle, die durchweg der ſpäten Zeit der Renaiſſance angehören. Es ſind alle mehr oder weniger Wohltätigkeits- und Korrektionshäuſer. Arme beiderlei Geſchlechtes und jeden Alters werden aufgenommen; Waiſen und Findelkinder lernen ein Handwerk; Männer und Frauen werden zu Arbeiten aller Art angehalten; die Wohltätigkeit öffnet eine Zufluchtsſtätte für Schwache; die Gerechtigkeit ſchafft Räume zur Beſtrafung der Schuldigen.

215) Ronzani, F. & J. Luciolli. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmichele, architecte Veronais.* Neue Ausg. von L. Dianoux. Genua 1878. Taf. 58—60.

216) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff, J. J. u. L. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

Digitized by Google

Eine der bemerkenswertefteu und gröfsten Anlagen als Afyl für Arme befitzt Genua in feinem *Albergo de' Poveri*. Diefer Bau wurde 1654 nach den Plänen *Antonio Corradi*'s begonnen, aber erft durch *Baptifta Ghiro* vollendet. Er hat 165 × 145 m Frontlänge und umfafst 4 Höfe und grofse Doppeltreppen. Den Mittelpunkt bildet eine Kirche, wie dies auch beim grofsen *Albergo de' Poveri* in Palermo der Fall ift, deffen Grundrifs Fig. 344 wiedergibt[217]). Das Bauwerk wurde 1746 von dem Architekten *Orazio Turatto* begonnen, aber niemals vollendet. Ein umfäultes Atrium liegt vor der Anftaltskirche; zwei Säulenhöfe find rechts und links derfelben angelegt, an welche fich Arbeitsfäle, Schlaffäle und Speifefäle mit ihrem Zubehör anfchliefsen.

Zu gleichem Zwecke wurde in Mailand 1759 die *Cafa di lavoro* vom Architekten *Crocce* und von *Fuga* 1751 der *Reclufio* oder *Seraglio* in Neapel gebaut.

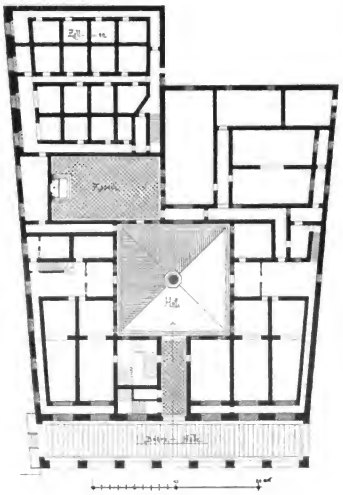
21. Kapitel.

Gefängniffe.

257. *Carceri* in Rom und Venedig.

Die Verhängung von Freiheitsftrafen für beftimmte Vergehen ift eine Mafsnahme, welche erft der neueren Zeit angehört und in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aufkam, wohl von England, Holland und dem deutfchen Norden ausgehend. In Rom baute *Innocenz X.* die unter dem Namen *Carceri nuovi* bekannten Gefängniffe für Einzelhaft für junge Strolche u. dergl. in den Jahren 1644—55 und *Clemens XI.* am gleichen Orte 1704 ein fog. Befferungshaus.

Fig. 345.



Gefängniffe zu Venedig.

Aber fchon früher liefs die Republik Venedig in den *Carceri* oder *Prigioni criminali* Gefängniffe mit kleinen Einzelzellen nach dem Entwurfe des *Antonio da Ponte* 1589 erbauen, die als Gefängniffe für gewöhnliche Verbrecher noch heute im Gebrauch find und von denen *John Howard* 1780 in feinem Werke über das Gefängniswefen fagte, dafs fie die feftefteu feien, die er je gefehen, kein Fieber und keine nennenswerte Unordnung feien darin nach-

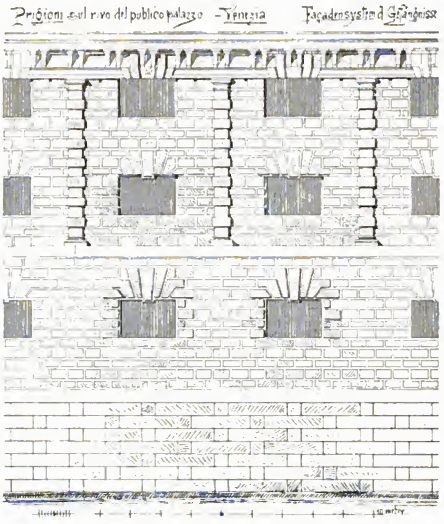
[217]) Nach: HITTORFF, J. J. & L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835. — Der Genueier Bau ift veröffentlicht in: GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la Ville de Gênes et de fes environs*. Paris 1830.

Digitized by Google

zuweifen. Und *Thomafo Temenza* fchreibt in der Lebensgefchichte des *da Ponte*, in ganz Europa fei kein fo bequemes, ftark und prächtig gebautes Gefängnis mehr. Es ift aus iftrifchen Kalkfteinen hergeftellt, hat kleine, langgeftreckte Fenfter mit doppelten Eifengittern und faft, ausfchliefslich der ungefunden Zellen, die kein Licht und keine Ventilation haben, 400 Sträflinge.

Bemerkenswert ift, dafs die Zellen nicht an die Umfaffungswände des Baues gelegt find, fondern dafs dort ein fchmaler Gang fich hinzieht, von dem aus man

Fig. 346.



Faffadenfyftem der Gefängniffe zu Venedig.

erft in die Zellen gelangen kann. Ein Verkehr mit der Aufsenwelt, wie er bei unferen modernen Zellengefängniffen immerhin noch möglich ift, auch bei der Hochlage ihrer Fenfter, erfcheint hier ausgefchloffen (Fig. 345). Mit dem Dogenpalaft find diefe Gefängniffe durch den (1595—1605) von *Antonio Contino* erbauten *Ponte dei Sofpiri* verbunden. Ihre fo eigenartig charakteriftifche Architektur ift für den Gefängnisbau bis auf unfere Zeit, allerdings meift unter Weglaffung der Ruftikapilafter (Fig. 346), typifch geworden.

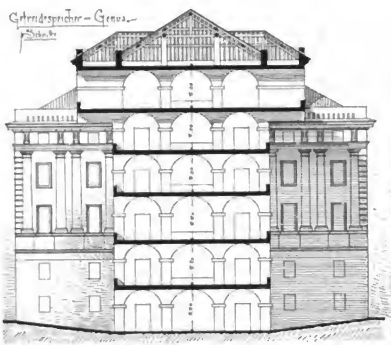
Digitized by Google

22. Kapitel.

Getreidefpeicher, Börfen, Markthallen und Loggien.

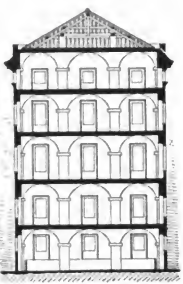
Getreidefpeicher waren im Altertum fchon im Gebrauch [218]). Sie erhielten fich im Mittelalter und auch in der Zeit der Renaiffance in den grofsen Handelsemporien. 258. Getreidefpeicher.

Fig. 347.



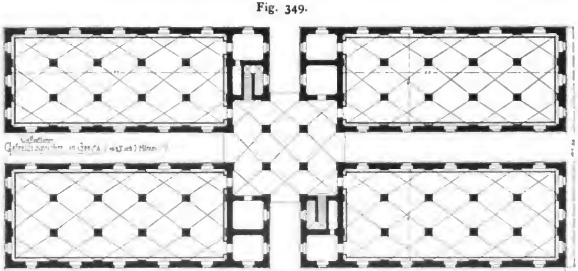
Querfchnitt nach der Hauptachfe.

Fig. 348.



Querfchnitt durch ein Magazin.

Fig. 349.



Grundrifs.

Getreidefpeicher zu Genua [219]).

In Florenz wurde an Stelle der Kirche *San Michele in Orto* 1284 eine offene Kornhalle erbaut und dafür 1336—1412 das jetzige Gebäude *Or San Michele* errichtet, bei

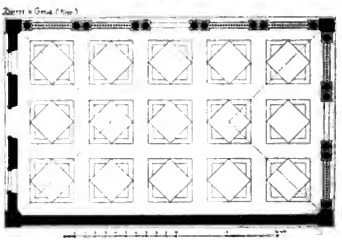
[218]) Siehe Teil II, Band 2 (Fig. 298 u. 299) diefes »Handbuches«.

[219]) Nach: GAUTHIER, a. a. O.

Digitized by Google

dem nur das Untergeſchoſs kirchlichen Zwecken dient, während die oberen Gelaſſe bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Getreideſpeicher benutzt wurden. Von der Renaiſſancekunſt blieb dieſer Bau nicht unberührt, indem ihn *Donatello* (1413), *Ghiberti* (1414), *Verrocchio* (1483) und *Giovanni da Bologna* (1602) mit Statuen ſchmückten.

Fig. 350.



Börſe zu Genua.

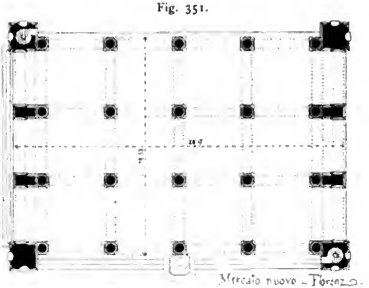
Dem *Galeazzo Aleſſi* wird ein ſolcher Nutzbau in Genua zugeſchrieben (1625), deſſen Grundplan und Schnitte in Fig. 347 bis 349) wiedergegeben ſind. Vier fünfſtöckige, gewölbte Magazinbauten ſind durch ein gemeinſames Veſtibül zuſammengefaſst und bilden ein ſtattliches, einfaches Ganze, das aber eines Schmuckes der Faſſadenflächen durch Pilaſter doch nicht entbehrt. Nirgends iſt die gemeine Nutzlichkeit zum Ausdruck gebracht!

259. Börſen.

An dieſe Magazinbauten ſchlieſsen ſich die Börſen- und Markthallen an, wo die Erzeugniſſe und Waren gehandelt und zum Einzelverkaufe gebracht wurden.

Als ſchönſtes Beiſpiel einer Börſe mag die von *Aleſſi* erbaute in Genua erwähnt werden, die 1570 begonnen und 1596 vollendet wurde. Nach dem Grundplane in Fig. 350 ein einſchiffiger Raum, der von drei Seiten durch Bogen und Fenſter Licht erhält und nur an einer Seite eine geſchloſſene Wand hat. Das Aeufsere hat vornehme Verhältniſſe, das *Aleſſi* eigentümliche ſchöne Detail, und weifse Marmorſäulen aus einem Stück; aber das Innere mit ſeiner glatten Voutendecke aus Holzbohlen mit Rohrputz wirkt nüchtern. Ueber den Dachſtuhl aus Rundholz wurde ſchon in Art. 63 (S. 88) das Nähere gefagt. Der Raum entbehrt jeder ſichtbaren Verankerung; deshalb ſteht wohl bei dem leichten durchbrochenen Unterbau auch nicht mehr alles im Senkel; dies iſt indes wohl ſchon ſeit 300 Jahren ſo!

Fig. 351.



Mercato nuovo zu Florenz.

260. Markthallen.

Als Beiſpiel einer Markthalle mag der ſog. *Mercato nuovo* in Florenz dienen, deſſen Grundriſs Fig. 351 gibt. Zwanzig Sandſteinſäulen tragen die von 12 Gewölben gebildete Decke. Einen feſten Halt bekommt die Anlage durch 4 kräftige Eckpfeiler und 4 Zwiſchenpfeiler an den Schmalſeiten. Erſtere ſind durch Niſchen belebt, wie bei den Pfeilern der Uffizien-

Digitized by Google

hallen; ſie tragen, wie dieſe, moderne Statuen berühmter Florentiner. Die Halle iſt das wohlgelungene Werk des *Bernardo Taſſo;* der Bronzeeber iſt eine treffliche Nachbildung des antiken Marmorebers von *Tacca* in der Uffiziengalerie.

261. Loggien

Bauten eigener Art, für welche wohl die in Art. 5 (S. 16 u. 17) genannte *Loggia dei Lanzi* in Florenz den Ausgangspunkt abgab, ſind die offenen, gewölbten Loggien, die im XV. Jahrhundert üblich geworden ſind; darin pflegten bei feierlichen Gelegenheiten Korporationen oder einzelne Familien ſich zu verſammeln und Aufwartungen anzunehmen.

Fig. 352.

Arſenal zu Venedig.

Das groſse Vorbild — die *Loggia dei Lanzi* — welche in den Formen der Gotik ſchon den Geiſt der kommenden Renaiſſance zeigt, war urſprünglich als *Loggia dei Signori* zum Schauplatz für feierliche Handlungen vor dem Volke beſtimmt und wurde erſt ſpäter der Aufenthaltsort der vom Groſsherzog *Coſimo I.* angeworbenen deutſchen Landsknechte. 1356 wurde der Bau nach den Entwürfen des *Orcagna* beſchloſſen, aber erſt 1376 ausgeführt, wobei *Benci di Cione* und *Simone di Francesco Talenti* als Ausführende genannt werden. Florenz ſoll im Jahre 1478 auſser dieſer über 20 ſolcher Loggien — hier Familienloggien — beſeſſen haben.

In Siena war die nach der *Loggia dei Lanzi* 1417, aber nur einbogig erbaute, in ihren unteren Teilen noch halbgotiſche Loggia am *Coſino de' Nobili*, Sitz des Handelsgerichtes, die *Loggia del Papa*, aber laut der Widmungsinſchrift für die Familie *Piccolomini* beſtimmt. Dieſelbe zeigt ſich als eine gewölbte Bogenhalle auf korinthiſchen Säulen mit dürftigen Archivoltgliederungen, ſtichbogenförmigen Quergurten, glattem, nüchternem Ueberbau über der Bogenſtellung mit einzeiliger, halb verlorener Widmungsinſchrift, ein Werk des *Antonio Federighi*[220]).

Nun mögen noch weiter, wenn auch nicht ganz hierher gehörig, in Florenz die von *Giulio Parigi* 1619 erbaute *Loggia del Grano* und die an die Werke

[220]) Eine Aufnahme der *Loggia del Papa* befindet ſich: Gruyller, a. a. O., Bl. 2. — In: Müntz, E. *La Renaiſſance en France et en Italie* (Paris 1885), S. 395 wird die Loggia am *Coſino de' Nobili* als *Loggia del Papa* und als von A. Federighi erbaut angegeben — eine etwas ſtarke Verwechſelung mit der wirklichen Papſtloggia!

Digitized by Google

Brunellesco's erinnernde *Loggia di San Paolo*, an *Piazza Santa Maria novella*[221]), mit ihren geometrifchen Sgraffitozeichnungen und Terrakottamedaillons, ihrem Ueberbau und dem weit vortretenden Sparrengefimfe erwähnt werden; dann in Monte San Savino die von *Antonio da Sangallo il vecchio* erbaute *Loggia del Mercato*, eine fünfbogige Halle mit Architravunterfätzen über den korinthifchen Kapitellen, mit einem abfchliefsenden Zahnfchnitthauptgefimfe und der mit liegenden, feitlich ausgerundeten Fenftern verfehenen Attika über letzterem[222]).

23. Kapitel.

Staatliche Werkftätten, Docks, Magazine, Arfenale und Gafthöfe.

262. Staatliche Werkftätten etc. Arfenale.

Zur Herftellung von Kriegsmaterial wurden in Italien fchon im XII. Jahrhundert befondere Werkftätten gegründet, die wohl alle mehr oder weniger Nützlichkeitsbauten gewefen find, wovon auch die Renaiffancezeit nicht abging. Zur Aufbewahrung des Materials waren aber feite und folide Bauten nötig, wie dies auch in antiker Zeit fchon für erforderlich erachtet wurde[223]).

Anlagen, welche uns über die Ausführung folcher Aufgaben zur Zeit der Renaiffance noch Aufchlufs geben können, dürften diejenigen in Venedig fein, die von 1104 bis heute noch nicht zum Stillftand gekommen find und an denen befonders vom XIV. bis XIX. Jahrhundert ftets weiter gebaut wurde. Die Werkftätten- und Verwaltungsgebäude, mit Türmen und zinnenbekrönten Mauern bewehrt, faften zur Blütezeit der Renaiffance 16000 Arbeiter.

Aus dunkelroten Backfteinen, von weifsen Kalkfteinen

Fig. 353.

Springbrunnen auf dem St. Petersplatz zu Rom.

[221]) Siehe: GRYMULLER v., a. a. O., Bl. 21.

[222]) Siehe ebendaf., Bl. 18 a.

[223]) Siehe Teil II, Bd. 1, 2. Aufl. (Fig. 97 [S. 127] u. 123 [S. 161]) diefes »Handbuches«.

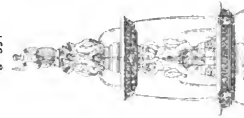
Digitized by Google

durchſetzt, erheben ſich Mauern und Türme; zu dem von ihnen eingeſchloſſenen Gebiet führt das ſchöne, aus weiſsem Marmor hergeſtellte, mit dem Wappen der Republik bekrönte Frührenaiſſanceportal (1460), welchem ein mit Marmorfiguren geſchmückter, durch Eiſengitter abgeſchloſſener kleiner Platz vorgelegt iſt (Fig. 352). Die vier berühmten Löwen, welche vom Piräus 1687 herübergebracht wurden, ſind als mächtige Siegeszeichen der Republik rechts und links des Portals aufgeſtellt; ſie erinnern zugleich an die unſelige Zerſtörung des gröſsten helleniſchen Architekturwerkes, des Parthenon [224]).

Bezüglich der Gaſthöfe und Vergnügungsſtätten können wir nur auf die von *Burckhardt* angegebenen ſchriftſtelleriſchen Zeugniſſe verweiſen, da wir Greifbareres hinzuzufügen nicht im ſtande ſind. Papſt *Nikolaus V.* (1447—55) ſoll bei den Bädern von Viterbo Kurgebäude von fürſtlicher Ausſtattung, groſser Schönheit und Bequemlichkeit errichtet haben. Einzelne Gaſthöfe und Wirtshäuſer haben begeiſterte Erwähnung erfahren; die ſchönſte und gröſste Oſterie vor *Porta San Gallo* zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, wurde im Kriege 1529 zerſtört.

Gebäude zu Zwecken öffentlicher Vergnügungen waren, wie noch heute, meiſt Augenblicksbauten.

Fig. 354.



Fontäne auf dem Kathedralplatz zu Meſſina [225]).

963. Gaſthöfe und Vergnügungsſtätten.

[224]) Dabei wollen wir nicht vergeſſen, daſs die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts drei der bedeutendſten Bauwerke aller Zeiten verhängnisvoll geworden iſt: dem »Pantheon« in ſeiner Beraubung unter Auffetzung der ſog. Ohren des *Bernini (quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini)*, dem »Parthenon«, den die Bombe einer oldenburgiſchen Batterie in die Luft fliegen machte, und dem »Heidelberger Schloſs«, das die Franzoſen unter *Mélac* ſeiner Befeſtigungswerke und Dächer beraubten — die Hauptrepräſentanten der griechiſchen, der römiſchen und der deutſch-italieniſchen Renaiſſancekunſt, Kinder der gleichen Mutter!

[225]) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff & Zanth, a. a. O.

Digitized by Google

24. Kapitel.

Oeffentliche Brunnen.

264. Oeffentliche Brunnen.

Kaum ein anderes Land Europas verfügt, wie Italien, über einen folchen Reichtum von gutem Trinkwaſſer, das ſchon die Kulturmenſchen der alten Welt für ihre Zwecke dienſtbar machten, keine Stadt der Welt aber über ſolche Mengen von zugleich gutem Luxuswaſſer wie die ewige Roma. Schon die alte kaiſerliche Stadt gefiel ſich in der Anlage von Waſſerkünſten und Monumentalbrunnen aller Art (*Meta ſudans* u. a.); das Rom der Päpſte ſteht ihr aber in dieſer Beziehung kaum nach. Kein öffentlicher Platz, keine Villa, kein Hof und kein Gärtchen ſind in und um Rom ohne das naſſe Element in mehr oder weniger kunſtvoller Faſſung zu finden. Und wo es die Natur nicht verſagt (z. B. in Venedig, wo nur Ziſternen-

Fig. 355.

Fontäne vor dem Senatorenpalaſt zu Palermo[225]).

waſſer zu haben iſt, fehlen die öffentlichen Brunnen; dafür aber ſind ſchön gefaſste Ziſternenmündungen zu verzeichnen), bleibt keine Stadt und kein Städtchen zurück, beſonders aber keiner jener köſtlichen Landſitze, welche ohne die Belebung von ſpringenden Waſſern, Baſſins und Kaskaden ihres zauberhaften Reizes entbehren würden.

265. Freibrunnen.

Die Brunnen treten beinahe durchweg als Kunſtleiſtungen hohen Ranges auf und ſind entweder als Freibrunnen mit einer größeren Sammelſchale oder aus mehreren ſolchen, die ſtockwerkartig übereinander aufgebaut ſind, gebildet, rein architektoniſch gedacht und dementſprechend verziert, oder der Aufbau wird unter Zuhilfenahme von figürlichem Schmucke auf eine höhere Stufe gehoben. Das Figürliche, aus allegoriſchen Männer-, Frauen-, Jünglings- und Kindergeſtalten, aus Seetieren von oft phantaſtiſcher Art und Bildung (Drachen, Seepferden, Delphinen u. dergl.), Tritonen, Nymphen, Seejungfrauen mit Fiſchleibern beſtehend, tritt dann entweder nur als Beiwerk der Architektur auf, oder dasſelbe bildet den Hauptbeſtandteil des Werkes, und die Architektur gibt nur den faſſenden Rahmen ab. Bronze, Marmor, Granit und andere Geſteinsarten, entweder einheitlich zuſammenwirkend oder miteinander verbunden, ſind die Materialien, aus denen die Brunnen gebildet ſind.

Digitized by Google

Als vollendet ſchöne Beiſpiele von rein architektoniſcher Auffaſſung können die beiden 14,00 m hohen Springbrunnen auf dem St. Petersplatz in Rom gelten (Fig. 353) mit ihrer vortrefflich berechneten und wirkenden Waſſerkunſt, von denen der eine von *Maderna* entworfen iſt. Der »geſchuppte Pilz«, der zunächſt die zurückfallenden Waſſermaſſen auffängt, leitet dieſe nach der nicht ſehr weit über ihn vortretenden Schale ab, die auf kräftig gebautem Unterſatz ſteht, während ihr Waſſer und das von den Hochſtrahlen abfallende von einem groſsen Sammelbecken, das ſich mit feinen kräftigen Umwandungen über das anliegende Straſsenpflaſter erhebt,

Fig. 356.

Tartarughe-Brunnen zu Rom.

aufgenommen wird. Der mächtig groſse Platz mit ſeinen gewaltigen Architekturen vertrug hier keine andere Löſung der Brunnenfrage als diejenige mit durchweg architektoniſchen Mitteln.

Ein kleiner Platz, wie der Signorenplatz in Florenz, konnte ſich mit anderen Hilfsmitteln bequemen; man muſste die Plaſtik zu Hilfe nehmen, und der Verfertiger des dortigen, nach ihm benannten »*Ammanati*-Brunnens« tat dies in ſo ausgiebiger Weiſe, daſs bei dieſem Beiſpiele der Architektur die Mitwirkung verſagt blieb. Andere Verhältniſſe, andere Ausdrucksweiſe; mit dieſem Satze wuſsten ſich die Renaiſſancemeiſter ſtets abzufinden mit Glück und Geſchick!

Das groſse Marmorbaſſin, wie auf dem St. Petersplatz ſich mäſsig über das Straſsenpflaſter erhebend, bildet den einzig bedeutenden Architekturteil, aus deſſen Mitte ſich der groſse weiſse Marmor-Neptun (*il biancone*) auf einem von Seepferden

Digitized by Google

gezogenen Geſpann erhebt, während auf dem Rande des Beckens vier aus Bronze angefertigte Meergottheiten mit je zwei Tritonen (Schule des *Giovanni da Bologna*, 1575) angeordnet ſind. Die Waſſerkunſt iſt aber den römiſchen Brunnen gegenüber eine dürftige, die nicht immer, zum groſsen Teil mit Rückſicht auf die Erhaltung der Marmorwerke, in Tätigkeit iſt.

Eine noch ausgiebigere Rolle ſpielt das figürliche Element bei den groſsen, ganz aus weiſsem Marmor hergeſtellten Brunnenanlagen in Meſſina und Palermo, die

Fig. 357.

Neptunbrunnen zu Bologna.

am erſtgenannten Orte auf dem Platz bei der Kathedrale, am letztgenannten auf dem nicht groſsen Platz vor dem Senatorenpalaſt zur Aufſtellung gebracht ſind. *Montorſoli* war der Künſtler des 8 m hohen Brunnens in Meſſina (1547—51); zwei Florentiner *Camilliani* und *Vagherino* (1550) ſchufen denjenigen in Palermo, der urſprünglich für den Garten einer Villa beſtimmt war (Fig. 354 u. 355).

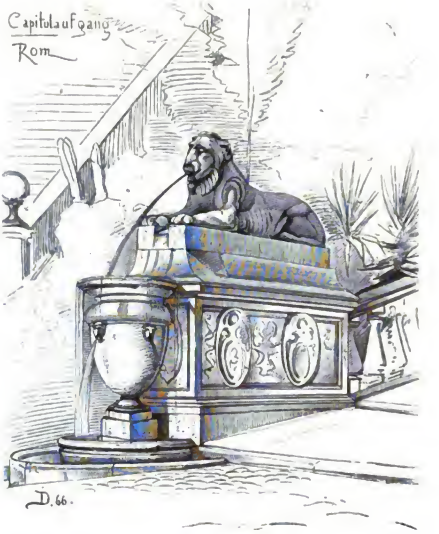
Beſcheiden gegenüber dieſer Maſſenentfaltung von Figuren, aber reizend wirkend, darf der ſog. *Tartarughe*-Brunnen in Rom bezeichnet werden (Fig. 356), etwas verſteckt auf kleinem Platze errichtet, ein Werk des *Taddeo Landini* (1585). Vier nackte Jünglinge aus Bronze heben je eine Schildkröte über den Rand einer von

Digitized by Google

Fig. 358.

Vom *Palazzo vecchio* zu Florenz.

Fig. 359.



Von der Kapitolstreppe zu Rom.

Digitized by Google

einem Baluſter abgeſtützten Schale, wobei ſie Delphinen auf den Kopf treten; dieſe ſpeien Waſſerſtrahlen in vorgelegte Muſchelſchalen.

Wieder eine gröſsere Kompoſition, aber doch zu klein für die Gröſse des

Fig. 360.

Fontana Trevi zu Rom[226]).

Platzes, lieſs *Gregor XIII.* nach Zeichnungen von *Giacomo della Porta* ausführen; ſie beſteht aus zwei konzentriſchen Baſſins mit vier waſſerwerfenden Tritonen und

[226]) Fakſ.-Repr. nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture du moyen age et de la renaiſſance.* Paris o. J. Pl. 97.

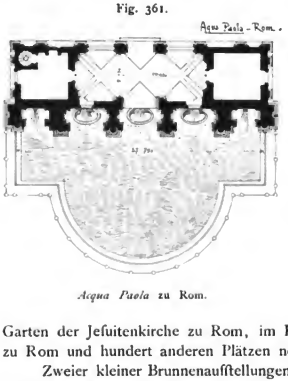
Digitized by Google

Masken und einem fünften Koloſſaltritonen, der auf einem waſſerſpeienden Delphin reitet und dieſen am Schwanze hält. Beſſer wirkt auf dem gleichen Platze neben ihr die mehr maleriſch gedachte Obeliskenfontäne, die *Innocenz X.* von *Bernini* aus rotem Granit herſtellen ließs. Der Obelisk ſteht auf einem höhlenartig gebildeten Block, auf deſſen Ausläufer 4 Koloſſalfiguren (Ganges, Donau, Nil und Laplataſtrom darſtellend), aus weißem Marmor ausgeführt, ſitzen. Der »Nil« verhüllt ſich den Kopf, damit er die vom Nebenbuhler *Borromini* erbaute Kirchenfaſſade von *Sant' Agneſe* nicht immer anſehen müſſe. Künſtlerwitze — Künſtlerrache! aber als Kompoſition im ganzen geſchickt und packend.

Einfacher als auf *Piazza Navona* hat *Bernini* ſeine Aufgabe beim *Tritone*-Brunnen gelöſt, wo 4 Delphine eine Muſchel tragen, der ein blaſender Tritone entſteigt — ein originelles Phantaſieſtück, mehr kunſtgewerblich als monumental gedacht[227]).

Als eines der wirkungsvollſten Werke auf dieſem Gebiete darf wohl der Neptunbrunnen in Bologna bezeichnet werden, eine vortreffliche Leiſtung der Spätrenaiſſance, bei dem die Architektur und die Plaſtik ſich um die Palme ſtreiten (Fig. 357); die erſtere wird dem Palermitaner *Tom. Laurati* zugeſchrieben, der 2,50 m hohe Bronzeneptun und die Putten dem *Giovanni da Bologna* (1564—66).

Fig. 361.



Acqua Paola zu Rom.

All den kleinen und großen einſchlägigen Leiſtungen eine Würdigung zu teil werden zu laſſen, würde hier zu weit führen, beſonders wenn die Brunnen in den Villenanlagen, z. B. im *Giardino Boboli* in Florenz, in *Poggio a Cajano*, in *Petraja* bei Florenz, in der *Villa Borgheſe* in Rom, in Neapel und in vielen anderen Orten, die Brunnen in den Kloſterhöfen und Kloſtergärten, darunter auch Ziehbrunnen, wie derjenige zwiſchen Hof und Garten der Jeſuitenkirche zu Rom, im Kloſterhofe von *Monte Caſſino*, *San Spirito* zu Rom und hundert anderen Plätzen noch herangezogen würden.

Zweier kleiner Brunnenaufſtellungen ſei aber doch noch gedacht: der hübſchen Anlage unter dem Treppenlauf beim Durchgang nach dem Hofe im *Palazzo vecchio* (Fig. 358) zu Florenz und bei der Kapitolstreppe in Rom, die aber in der von mir 1866 gezeichneten Art (Fig. 359) nicht mehr in Tätigkeit iſt. Eine ſpätere Zeit hat die beiden ägyptiſchen Löwen zur Untätigkeit verdammt und ihnen die Waſſerurnen entzogen.

266. Architektoniſche Wandbrunnen.

An Stelle der Freibrunnen treten an die Häuſermauern angebaute, große architektoniſche Prunkſtücke, nach Art der antiken Triumphbogen geſtaltet. Der ganze architekoniſche Aufwand derſelben iſt dabei in großartigem Maßſtab wiederholt; er erfährt ſogar noch eine Bereicherung dadurch, daß die mittlere Durchfahrtsöffnung und die ſeitlichen Durchgänge als Niſchen mit Vollfiguren ausgebildet ſind, wie dies bei der unter *Sixtus V.* von *Domenico Fontana* 1587 erbauten *Acqua Felice* auf der *Piazza Termini* in wenig glücklicher Weiſe, um ſo ſchöner aber bei der früher geprieſenen *Fontana Trevi* (Fig. 360) gezeigt iſt. Der großartige, dekorative Aufbau

227) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. 3, Pl. 278.

Digitized by Google

erhebt sich auf künstlich zugehauenen Travertinfelsen, über welche die Gewässer wie kleine Giefsbäche nach dem grofsen, tiefliegenden Sammelbassin abstürzen — in mondhellen Sommernächten ein Anblick, der einen unauslöschlichen Eindruck und ein zauberhaftes Erinnern hinterläfst!

Als offene Loggia gedacht ist der verwandte architektonische Aufbau bei der über die gröfsten Wassermengen verfügenden *Acqua Paola*, die 1612 von *Giovanni Fontana* unter *Paul V.* ausgeführt wurde. Ueber den Durchlässen der in ein Sammelbassin von beinahe 28 m Breite sich ergiefsenden Wasserströme erhebt sich zwischen zwei niedriger gehaltenen Eckpavillons eine dreibogige Loggia, die mit einer grofsen, hermengeschmückten Attika bekrönt ist und eine gewaltige Inschrifttafel mit einem Wappenaufsatz trägt. Die Gesamtanlage gibt Fig. 361.

Fig. 362.

Colleoni-Denkmal zu Venedig.

25. Kapitel.

Denkmäler.

267. Reiterstandbilder.

Von der Aufstellung öffentlicher Denkmäler in Form von Fufs- und Reiterstandbildern, aus festem Gestein oder Metall ausgeführt, machte das Altertum und besonders die spätrömische Kaiserzeit bis zum Uebermafs Gebrauch. Die Sitte wurde im Cinquecento erneuert, und der grofse Meister *Donatello* war es, der seit dem Altertum in Italien das erste grofse Reiterdenkmal in Bronzeguss wieder ausführte zu Ehren des Befehlshabers des Landheeres der Republik Venedig: *Gattamelata* in Padua (1438—41). Der Erzguss wurde 1453 vollendet und steht auf einem einfachen steinernen Unterbau.

Ein zweites Monument liefs einige Jahre später die gleiche Republik Venedig, ihren Feldherrn ehrend, dem *Bartolomeo Colleoni* († 1475) errichten, das *Andrea Verocchio* († 1488) modellierte und nach seinem Tode von *Alessandro Leopardi* gegossen wurde, von dem auch das hohe Marmorpostament herrührt (1490—95). *Burckhardt* bezeichnet es als das grofsartigste Reitermonument der Welt; »Rofs und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guss gedacht, so individuell und so mächtig zugleich« ausgeführt worden als hier (Fig. 362). Und das im Jahre 1860 gefällte Urteil hat auch im Jahre 1902 angesichts der Massenproduktion von Reiterstandbildern, für mich wenigstens, immer noch seine Geltung. Das Standbild war früher, nach dem Vorgange in antiker Zeit, ganz vergoldet, wovon die Spuren am Bauche des Pferdes und an geschützten Stellen der Rüstung noch heute zu sehen sind. Ob es im Gold-

Digitized by Google

glanze einſt ſchöner wirkte? Die Frage wird nach dem Zeitgeſchmack verſchieden beantwortet werden können. Ob *Verocchio* das Poſtament in der mehr kunſtgewerblichen Faſſung des *Leopardi* zugelaſſen haben würde, dürfte zu bezweifeln ſein. Dafs es nicht mitten auf dem Platze aufgeſtellt wurde, ſondern den dieſen umgebenden Architekturen nahegerückt iſt, zeugt von Ueberlegenheit und von gutem Geſchmack.

Die übertrieben hohe Aufſtellung des Reiters dürfte zu tadeln ſein, und

Fig. 363.

Denkmal *Mark Aurel*'s zu Rom.

Michelangelo, welcher das Poſtament und die Aufſtellung für das antike Reiterſtandbild des *Mark Aurel* beſorgte, hat mit ſeinem höher entwickelten Kunſtgefühl ſicher das Richtige getroffen (Fig. 363). Beide Aufſtellungsarten fordern zum Vergleich heraus, wobei der grofse Florentiner recht behalten dürfte. Die zwei etwas zahmen Reiterſtandbilder des *Cofimo I.* und des *Ferdinando I. de' Medici* auf der *Piazza della Signoria* und der *Piazza Santiſſima Annunziata* in Florenz von *Giovanni da Bologna*, auf niedrigen Marmorpoſtamenten mit Bronzeſchilden, halten den Vergleich mit den vorgenannten Monumenten in Padua, Venedig und Rom nicht aus.

Die Entwurfszeichnung (jetzt im Louvre-Muſeum) des *Mantegna* für ein Standbild des *Virgil* auf niedrigem Fufsgeſtell, das zwei Putten beleben, dürfte vielleicht der älteſte Vorſchlag in der Renaiſſancezeit für eine Einzelfigur ſein. Als ſitzende

268. Statuen: Einzelfiguren.

Digitized by Google

Figur ift das aus weifsem Marmor gemeifselte Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* († 1526) auf der *Piazza San Lorenzo* in Florenz zu nennen, von *Baccio Bandinelli* ausgeführt (Fig. 364), auf breitem, reichgegliedertem Marmorpiedeftal, die Architektur des *Leopardi* am *Colleoni*-Monument in Venedig nachahmend. Die figürlichen Darftellungen am Sockel der genannten Denkmäler befchränken fich auf Reliefbilder; als gröfseres Beiwerk fprechen fie fich an dem intereffanten Marmorftandbild des Grofsherzogs *Ferdinand I.* in Livorno aus, wo 4 aus Bronze gegoffene, gefeffelte Mohren am Fufsgeftell angebracht find als ausdrucksvollfter plaftifcher Schmuck des Unterbaues, der in diefer Form nähere Beziehungen zwifchen ihm und dem Standbild herftellt. Letzteres ift ein Werk des *Giovanni dell' Opera*, das weit übertroffen wird von den 4 türkifchen Sklaven (*i quattro mori*) des *Pietro Tacca* (Fig. 365).

Fig. 364.

Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* zu Florenz.

Ueberall, wo in der Bildung des Fufsgeftelles einer monumentalen Einfachheit vor einer mehr kunftgewerblichen Durchbildung der Vorzug gegeben wurde, ift die Aufgabe in höherer künftlerifcher Weife gelöft und bleibend fchön ausgefallen.

269. Antike Obelisken als Platzfchmuck.

Mit einem weiteren monumentalen Platzfchmuck befchäftigten fich mit Vorliebe die römifchen Päpfte durch Wiederaufrichten der alten ägyptifchen Obelisken.

St. Petersplatz, die Plätze beim Lateran, bei *Maria maggiore* find damit verfehen worden; auf der *Piazza del Popolo*, auf der *Piazza Navona* ragen diefe Siegeszeichen der alten Roma über Aegypten, jetzt Siegeszeichen des Chriftentums über das Heidentum, in die Luft, bekrönt mit bronzenem Kreuze! Der gröfste derfelben vor dem Lateran, aus dem ägyptifchen Theben ftammend, war einft im *Circus maximus* aufgeftellt. Aus rotem Granit gearbeitet, ift er wohl mit 32,33 m der gröfste Monolith oder Bauftein der Welt. Er lag in drei Stücke geborften da (Fig. 366), und es galt neben feiner Wiederaufrichtung auch die Zufammenfügung zu einem Ganzen zu vollziehen. *Domenico Fontana*, der auf dem St. Petersplatz die Aufftellung eines Obelisken fo glücklich vollführte (fiehe Fig. 41 u. 42, S. 44 u. 45), wurde von *Sixtus V.* auch mit diefer rein technifchen Aufgabe betraut, die er mit gleichem Gefchick und Glück im Auguft 1588 löfte. Die Bafis des Obelisken hat 2,91 m untere Seitenlänge und 1,81 m obere, und

Digitized by Google

Fig. 365.

Denkmal *Ferdinand I.* zu Livorno.

dieſen Maſsen entſprechend wurden die Fundamente mit 3,67 m Breite angelegt bei einer Tiefe von 8,47 m und ganz aus Travertinquadern geſchichtet. Die drei Stücke wurden in geiſtvoller Weiſe durch doppelſchwalbenſchwanzförmige Dübel aus dem gleichen Material miteinander verbunden. Zuerſt wurden die Standflächen genau abgerichtet, dann in Kreuzform die Furchen für die Schwalbenſchwänze ausgehauen und dieſe ſelbſt, aus 4 Teilen angefertigt, unter Bleiverſtemmung eingefügt (Fig. 367). Die Geſamthöhe des Werkes beträgt vom Boden bis zur Spitze 45,49 m und das Gewicht 491435 kg.

270. Flaggenmaſte als Platzſchmuck.

Als Platzſchmuck mögen ſchlieſslich noch die Flaggenmaſte erwähnt werden, wo ſolche eine Kunſtform erfahren haben, wie dies auf der *Piazza San Marco* in Venedig der Fall iſt. Von *Aleſſandro Leopardi* (1505) modelliert, ragen aus reich dekorierten, bronzenen Fuſsgeſtellen die rot angeſtrichenen Holzmaſte mit ihren wehenden Wimpeln hervor und bilden ſo ein vollendetes Kunſtwerk (Fig. 368).

26. Kapitel.

Stadttore und Brücken.

»Schmeichelnd locke das Tor den Wilden herein zum Gefetze;
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger heraus!«
Schiller.

271. Stadttore.

Bei den mittelalterlichen Toren dürften dieſe Worte *Schiller*'s nicht gerade als zutreffend bezeichnet werden; denn ſie treten als Beſtandteile der Stadtbefeſtigung in trotziger, hochgeführter Form, als finſter dreinſchauende Turmbauten auf. Nichts

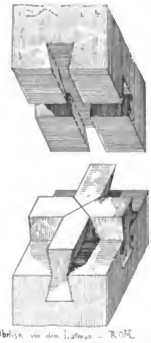
Digitized by Google

Anlockendes, nichts Anziehendes — demjenigen Verderben drohend, der ſich ihm in feindlicher Abſicht nähert. Die äußere Form der Tore oder, beſſer der Tortürme, ändert ſich mit der Einführung der Schußwaffen und der ſchweren Geſchütze; der

Fig. 366.

Dom. Fontana 1588 ecc.
Obelisk vor dem Lateran zu Rom.

Fig. 367.



Obelisk vor dem Lateran - Rom.

Fig. 368.

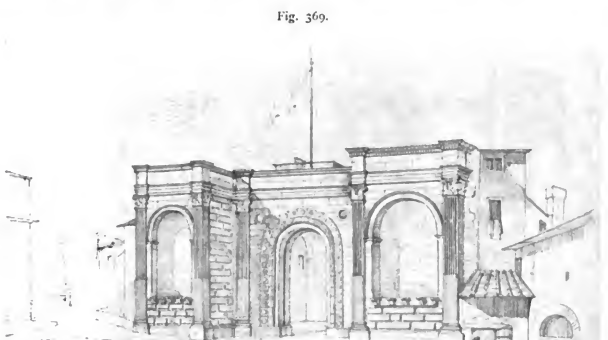
Fuſs der Flaggenmaſte auf dem St. Markusplatz zu Venedig.

Turm wird aufgegeben; die hochragenden Teile verſchwinden, und als breit gelagerte Baumaſſe tritt uns das Tor der Renaiſſance entgegen; mit Pilaſtern und Säulen geſchmückt »ſchmeichelnd lockt es herein«.

Digitized by Google

Auf diefen Satz ftimmt die von *Agoftino d'Antonio di Duccio* erbaute *Porta San Pietro* in Perugia (1473), die leider in ihren oberen Teilen unvollendet geblieben ift (Fig. 369). In den gleich gedrückten Verhältniffen geftaltet der berühmte Feftungsbaumeifter *Michele Sanmicheli* feine Stadt- und Feftungstore in Norditalien und Dalmatien, wie Grundrifs und Schnitt der *Porta nuova* in Verona in Fig. 370 u. 371 zeigen und wie die äufsere Anficht des fchönen Tores zu Zara zu erkennen gibt (Fig. 372). Nicht leicht wird eine fo charakteriftifche Form und Detail-

Fig. 369.



Porta San Pietro zu Perugia.

bildung eines fo ernften Zweckbaues erfunden werden können, als dies bei der fog. *Porta Stuppa* in Verona und beim Tore in Zara der Fall ift. Die Verteidigungsfähigkeit des Torbaues ift wie bei den antiken Toren nach aufsen etwas verfchleiert; denn das Innere und der Grundrifs der *Porta nuova* belehren uns eines anderen und zeigen, dafs wir es nicht mit einem blofsen Dekorationsftück zu tun haben.

Auch *Serlio* betritt in feinen Entwürfen zu Toren für eine befeftigte Stadt den gleichen Weg (Fig. 373), wenn er die Ruftikaordnung an der Aufsenfeite annimmt; er läfst es aber dabei nicht bewenden, indem er eine Gefchützbaftion über dem Hauptgefimfe hinzufügt.

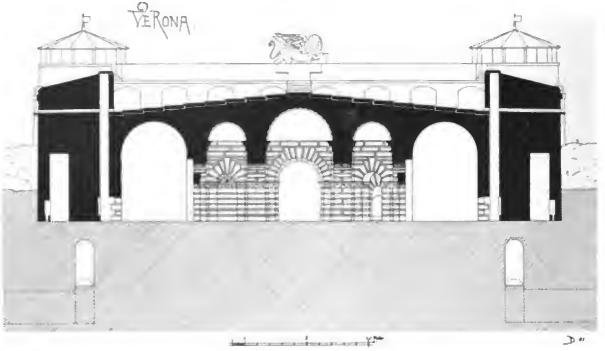
In Rom wären von beftehenden Beifpielen anzuführen: die *Porta del Popolo* (1561 von *Vignola*, die Innenfeite 1655 von *Bernini* erbaut, aber 1878 erweitert), die *Porta Pia* (1564 nach *Michelangelo*'s kapriziöfem Plane begonnen), wie auch die von *Antonio da Sangallo d. J.* angefangene *Porta di San Spirito*[228]) u. f. w.

[228]) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 181.

Digitized by Google

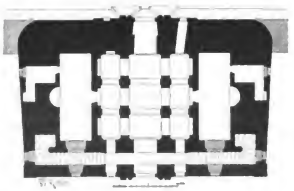
Eine Neuerung zeigt die unter *Karl V.* durch den Architekten *Gaſparo Guercia* (1584) erbaute *Porta nuova* in Palermo, deren Unterbau einem römiſchen Triumphbogen gleicht; über letzterem iſt ein Zwiſchengeſchoſs mit Medaillons, darüber eine fünfbogige Loggia mit einer Terraſſe angeordnet, über der ein hohes, glaſiertes, far-

Fig. 370.



Schnitt.

Fig. 371.



Grundriſs.

Porta nuova zu Verona.

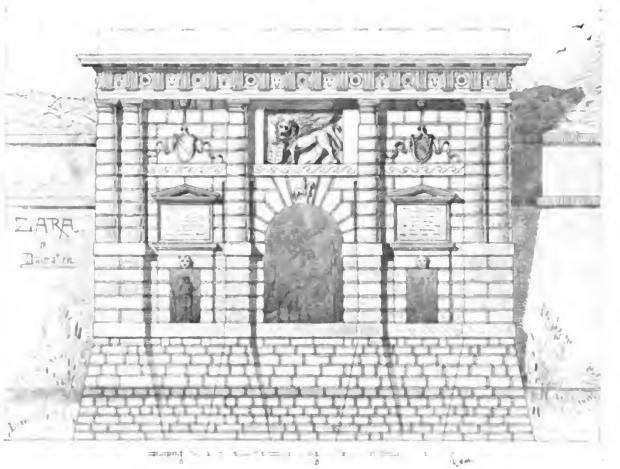
biges Ziegeldach ſich erhebt, das eine Laterne trägt (Fig. 374). Der obere Teil wurde durch Blitzſchlag zerſtört, aber 1668 vollſtändig wieder hergeſtellt.

372. Triumphtore und -Bogen.

An zwiſchen vorhandene alte Türme eingeſpannten Toren prächtigſter Art ſind zu nennen: das Triumphtor des *Alfons I. von Aragonien* (Fig. 375) in dem 1283 erbauten *Caſtel nuovo* zu Neapel, zu Ehren ſeines Einzuges in die Stadt, im Jahre 1442 errichtet, ein Werk des Mailänder Architekten *Pietro da Martino*. Ferner am gleichen Orte die von *Giulio da Majano* einige Jahrzehnte ſpäter (1484) errichtete

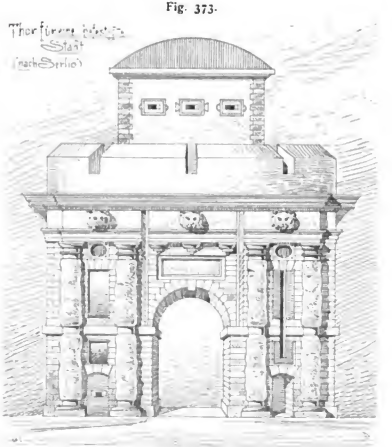
Digitized by Google

Fig. 372.



Stadttor zu Zara.

Fig. 373.



Digitized by Google

Porta Capuana; letztere ein Torbau mit hohem Fries und hoher Attika, »vielleicht das ſchönſte Tor der Renaiſſance«; es wurde 1535 erneuert und an der Aufſenſeite mit Reliefs von *Giovanni da Nola* geſchmückt.

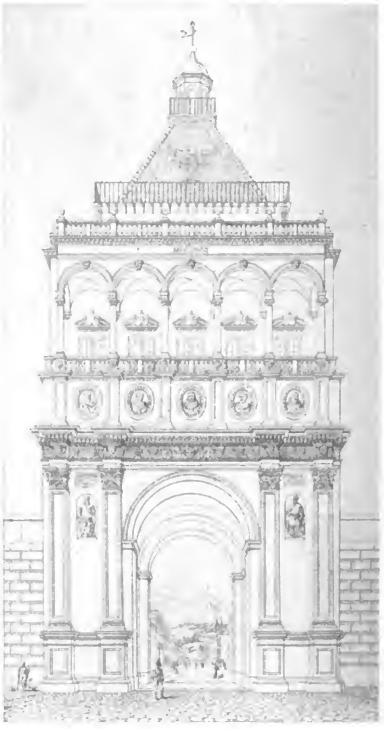
Als freiſtehender Bau ganz aus ſpäter Zeit, im Sinne der antiken Triumphbogen, mag die von *Giadot* 1745 erbaute *Porta Trionfale* in Florenz noch genannt ſein.

973. Brücken.

»Brücken von unabhängiger künſtleriſcher Bedeutung hat erſt die Zeit von 1540—84 geſchaffen« [229]).

Die antike Kunſt hat aber hier vorgearbeitet, und ohne den prächtigen *Ponte d' Auguſto* in Rimini u. a. wären Löſungen in rein klaſſiſchem Sinne, wie ſie *Palladio* uns hinterlaſſen, wohl kaum zu ſtande gekommen. Sein Beſtes gibt er in dem Entwurfe zu einer dreibogigen Brücke mit Vorbauten und Läden, der nach ſeinen Zeichnungen in Fig. 376 u. 377 wiedergegeben iſt. Er begleitet ihn [230]) mit folgenden Worten: »Nach meinem Urteil iſt der Entwurf zu dieſer Brücke ſehr ſchön — *bellifſima è la inventione del Ponte.* Sie iſt für eine der vornehmſten Städte Italiens geeignet; ſie muſs mitten in der Stadt liegen, wo der Fluſs ſehr breit iſt; drei Straſsen müſſen über ſie führen, die mit Bottegen und groſsen Trafiken beſetzt ſind.« Zur Rechtfertigung ſeiner Anlage ruft er das Zeugnis der Alten an, indem er ſagt, der *Ponte Elio* in Rom war mit Loggien

Fig. 374.



Porta nuova zu Palermo.

[229]) Siehe Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1878. S. 209.

[230]) In ſeinem Buche über die Architektur, Lib. III, Kap. XIII, S. 25

Digitized by Google

bedeckt, mit einem Bronzegeländer verſehen und mit Statuen und anderen Ornamenten ausgeziert. Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert auch von *Alberti* verlangt, der auf Befehl *Nikolaus V.* über der Engelsbrücke zu Rom gleichfalls ein Dach ausgeführt haben ſoll.

Fig. 375.

Triumphtor *Alfons I.* von Aragonien zu Neapel.

In der Galerie des Schloſſes in Parma iſt ein Bild (Nr. 283) des *Fauſtino Moſetto* (Sec. XVII), das eine »*Riconſtruzione ideale di Caſtel Sant' Angelo e del ſuo ponte*« gibt und die fünfbogige Brücke mit einem Hallenbau, den in der Mitte eine Flachkuppel krönt, zeigt — eine in ihrer Art ſchöne und intereſſante Löſung, wie ſie ſich vielleicht *Palladio* gedacht haben mag. Ein anderes Bild (Nr. 284) von *Canaletto* gibt die Baſilika in Vicenza und rechts derſelben den *Ponte di Rialto* nach dem in Fig. 376 dargeſtellten Entwurfe — als *Projetto riunto* bezeichnet.

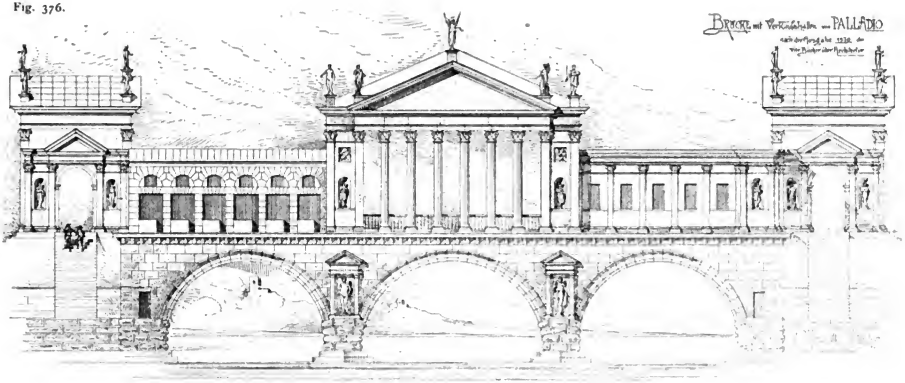
Als Brücke mit Läden iſt der *Ponte di Rialto* in Venedig (*Rivo alto*, 1588 bis 1592) von *Antonio da Ponte* an Stelle einer alten Holzbrücke erbaut — eine nüchterne Leiſtung gegenüber dem Entwurfe *Palladio's*, den wir nach dem Bilde des *Canaletto* für Venedig beſtimmt anſehen dürfen. Sie iſt 48,00 m lang, 22,00 m breit, umfaſst einen einzigen Bogen von 27,00 m Spannweite bei 7,50 m Pfeilhöhe.

Von *Antonio Contino* wurde 1595 bis 1605 der *Ponte dei Sospiri* erbaut, welcher die *Carceri* mit dem Dogenpalaſt verbindet und als gedeckte Marmorbrücke mit guter architektoniſcher Detailbildung ausgeführt iſt.

Von der Antike ſich freimachend, hat *Ammanati* den *Ponte della Trinità* über den Arno in Florenz gebaut, eine Ingenieur- und eine Kunſtleiſtung von hohem Werte. »Die Formen der Bogen ſind mit freieſter Genialität dem Anſteigen gegen die Mitte zu anbequemt«, und mit feinem Gefühl für Linien ſind bei der Wölbung ſtatt der harten Stichbogen die weichen Formen des Korbbogens gewählt.

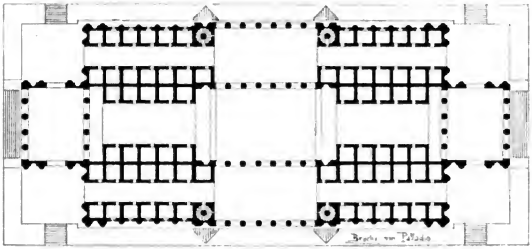
Digitized by Google

Fig. 376.



Ansicht.

Fig. 377.



Grundriß.

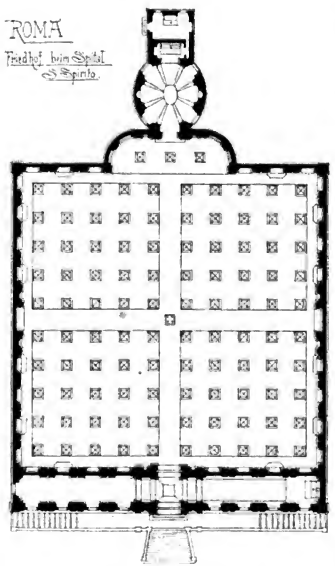
Digitized by Google

27. Kapitel.

Friedhöfe.

Friedhöfe als befondere öffentliche Bauten find nach der Sitte, Kirchen, Kreuzgänge, Klofterhöfe als Begräbnisftätten zu verwenden, nicht zu verzeichnen. Alle grofsen Anlagen in Italien, die wir heute bewundern und die als Kommunalbauten grofsen Stils ausgeführt find, gehören der Neuzeit an. So wurde der fchöne Friedhof in Neapel erft 1836, derjenige in Mailand von *Macciachini* 1866 eröffnet, ein anderer in Mailand 1895, derjenige in Genua 1867 von *Refasco* angelegt, der in Rom (*Campo Verano*) 1837. Die Friedhöfe in Meffina und Verona find gleichfalls neueren und allerneueften Datums, derjenige in Palermo (*Campo Sant' Orfola*) aber fchon 1782 ausgeführt, der in Bologna in der 1335 erbauten *Certofa* feit 1801 zum allgemeinen Friedhof erhoben. Der Friedhof in Ferrara ift beim früheren (1498—1553 erbauten) Kartäuferklofter angelegt, und die Republik Venedig hat ihren *Cimitero* auf der Gräberinfel, welche die älteft Renaiffancekirche Venedigs, *San Micchele*, erbaut von *Moro Lombardi* (1466), trägt, hergeftellt.

Fig. 378.



Ein befonderer Friedhof ift dem Spital von *San Spirito* in Rom beigegeben, deffen Grundrifs Fig. 378 zeigt. Er liegt unmittelbar am Spitalgebäude und hat nur die darin Verftorbenen aufzunehmen. Die Gräber find regelmäfsig und gleichartig angeordnet, die Umfaffungsmauern von einfacher Architektur und mit Malereien gefchmückt. Die zugehörige Totenkapelle ift ein kleiner Bau. Für diefe vom Architekten *Fuga* ausgeführte Anlage hat der Baumeifter auch die Beftattungsweife ausgedacht: die Leichen werden in Gruben, die ein Deckftein abfchliefst, geworfen und mit ungelöfchtem Kalke bedeckt, der fie verzehrt.

Digitized by Google

28. Kapitel.

Ausſtattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunſt.

275. Dekorative Ausſtattung.

Die dekorative Ausgeſtaltung der Prunk- und Wohnräume wurde, ſoweit ſie ſich auf die Herſtellung der Fußböden, Decken, Wände, Türen und Fenſter bezieht, in Kap. 11 u. 12 angeſtreift und weiteres noch in Kap. 14 hinzugefügt. Bilder von der Geſamtwirkung einzelner Prunkräume ſind bei den Abbildungen eines Saales im Dogenpalaſt (ſiehe Fig. 301, S. 320) und des Saales in der *Villa Albani* bei Peſaro (ſiehe Fig. 184, S. 204) u. a. zur Anſchauung gebracht worden, in denen die Aufſtellung des Mobiliars gezeigt iſt. Es bleibt daher nur noch der Hinweis auf einzelne Gebrauchs- und Luxusgegenſtände und deren Ausführungsart übrig, der, ſtrenge genommen, in das unermeßliche, immer noch nicht ganz geſichtete Gebiet des Kunſt-

Fig. 379.

Sofatruhe aus Florenz.

gewerbes zur Zeit der großen Renaiſſancebewegung in Italien gehört und daher nur als ſolcher in Betracht kommen kann.

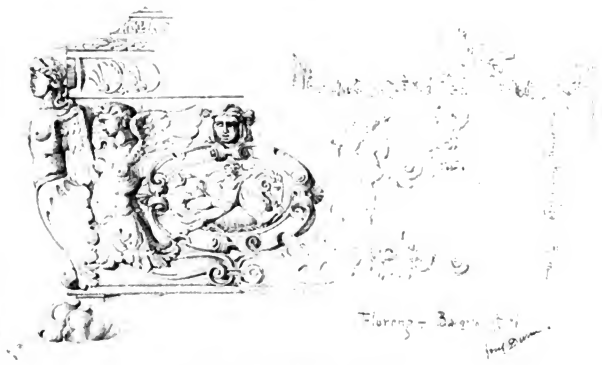
276. Mobiliar.

Wie bei der großen Architektur, ſo meldete ſich auch im Möbelweſen oder, allgemein geſagt, in der ganzen Kleinkunſt die Renaiſſance ſchon im XII. Jahrhundert und begehrte Einlaß. Sie beſchränkte ſich nicht allein auf die Herſtellung rein zweckloſer Gegenſtände; Skulptur und Malerei mußten mitwirken, um aus denſelben Kunſtwerke erſtehen zu laſſen.

Und ſo finden wir bis herein in das XV. Jahrhundert bei einem Hauptſtück der Einrichtung — der Truhe — die Füllungen mit bibliſchen und hiſtoriſchen Bildern bemalt, ihre Rahmen geſchnitzt und vergoldet, ein buntes Schauſtück, farbenfreudig in den Raum geſtellt. (Vergl. Beiſpiele im *Muſeo dell' Caſtello* zu Mailand, *Bargello* zu Florenz u. a. O.) Im XIV. Jahrhundert verdrängte die Intarſia, d. i. die eingelegte Arbeit, die Malerei, zuerſt nur mit geometriſchen, ſchwarzen und weißen Muſtern wirkend, bei beſchränkter Wahl der Holzarten, hin und wieder mit Zuhilfenahme von Elfenbein; zu Anfang des XV. Jahrhunderts traten zu den geometriſchen Ornamenten noch frei gebildete Pflanzengeſchlinge, Palmettenfrieſe

Digitized by Google

Fig. 380.



Truhe im *Bargello*-Muſeum zu Florenz.

Fig. 381.

Stuhl im *Bargello*-Muſeum zu Florenz.

u. dergl. neben Darſtellungen von architektoniſchen Innenräumen, hiſtoriſchen Vorgängen und Landſchaften hinzu, wobei künſtlich gebeizte Hölzer verwendet wurden. Bei den prächtigen Intarſien von *San Domenico* in Bologna ſind neben den bunten Hölzern Metalleinlagen zu Hilfe genommen, wozu noch der höchſte Reichtum der Holzſchnitzerei kommt.

Geſchickte Flächeneinteilung und ſchöne Flächendekoration ſind der Grundgedanke, auf dem der Aufbau der Möbel aus dieſer Zeit beruht, der leider nur zu bald verlaſſen wird, um einem überreichen, ſtark entwickelten Relief Platz zu machen (Fig. 379 u. 380), an dem man ſich ſtößt und hängen bleibt und das ſchließlich bei Schränken mit dem Einbeziehen von Säulen, antiken Gebälken, Niſchen, Arkaden, Baluſtraden ſeinen ungeſunden Höhepunkt erreichte.

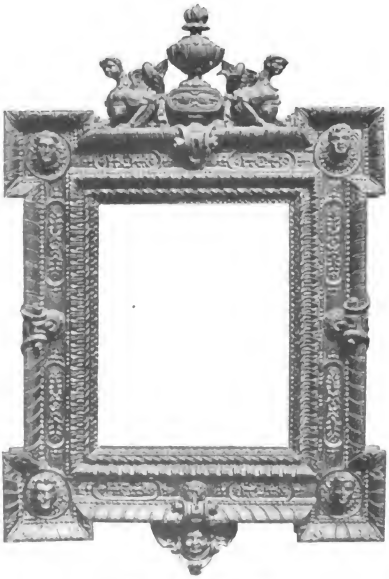
Die bei den mittelalterlichen und Frührenaiſſancemöbeln noch beweglichen Kiſſen und Polſter wurden aus Gründen der Bequemlichkeit in ſpäterer Zeit feſtgemacht, woraus die Polſtermöbel hervorgingen. Der Polſterſtuhl zeigte dabei bis in das XVII. Jahrhundert eine einfache, aber etwas ungelenke Form mit lotrechten, zier-

Digitized by Google

lich gedrehten Füfsen, eine etwas gebogene Lehne und einfachen, mit Goldzwicken befeftigten Sammetbezug mit Goldbefatz und Troddeln als befonderes Charakteriftikum. Ihm folgte der barocke Schnitzereiftuhl und diefem derjenige mit vollftändiger Stoffbekleidung über einfachem Holzgerüfte.

Möbel aus Edelmetallen, ganz mit boffiertem Silber befchlagen, wobei befonders Tifche und Spiegel in Betracht kommen, wurden in Venedig zu Ende des XVII. Jahr-

Fig. 382.



Spiegelrahmen aus Florenz.

hunderts Mode, woran fich in Frankreich die Möbel aus Metall und Schildpatt, die fog. *Boule*-Möbel, anreihten. Von einem ganz aus Holz gefchnitzten Stuhle gibt Fig. 381 ein Bild und Fig. 382 ein folches von einem aus dem gleichen Material hergeftellten Spiegelrahmen, eine Florentiner Arbeit aus dem XVI. Jahrhundert. Die Zeit *Louis XV.* machte die Möbel von den Gefetzen der Architektur unabhängig.

Neben der Naturfarbe des Holzes trat bereichernd wieder die Vergoldung zunächft einzelner Teile hinzu, der dann die volle Vergoldung der Holzgeftelle folgte.

Digitized by Google

Fig. 383.

Wandtäfelung in der *Certofa* bei Pavia.

Auch das Bedecken des Holzwerkes mit weifser, grünlicher oder gelblicher Lackfarbe, unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ging nebenher. Zu den Bezügen der Sitzmöbel wurden die koftbarften Seiden- und Sammetftoffe, fowie gewobene buntfarbige genommen und mit figürlichen Zeichnungen oder naturaliftifch gehaltenen Blumengewinden bedeckt.

Einer befonders kunftreichen Behandlung erfreuten fich die Tifchplatten, welche die verfchiedenften Formen annahmen. Sie wurden aus einfachen, glatten, dann intarfierten Hölzern, aus koftbaren Marmorforten, aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, mit *Pietre-dure*- oder feinem Stiftmofaik ausgeziert, mit koftbaren Gefteinforten fourniert, hergeftellt, wobei in alter Zeit diefe Platten in Florenz und Venedig nicht durch »Beine«, fondern durch reichgefchnitzte fchwere Holzblöcke abgeftützt wurden, denen fpäter elegantere, oft phantaftifche Bildungen als Stützen folgten.

Fig. 383 zeigt ein Beifpiel einer mehr architektonifch geftalteten Wandtäfelung mit Hermenkonfolen und Figurennifche, bei welcher der gute alte Grundgedanke der Flächenbehandlung vollftändig verlaffen ift; denn auch diefer mufste beim Mobiliar dem Wandel in der Durchführung des Details folgen.

Fig. 384.

Majolikafchüffel im *Bargello*-Mufeum zu Florenz.

Die ähnliche Erfcheinung wie bei den Truhen und Stuhlen zeigt fich auch bei den Betten. Das alte hölzerne, von Säulchen getragene, hohe Himmelbett machte dem ganz mit Stoff bezogenen Platz, von welcher Art ein fehr fchönes, aus dem XVII. Jahrhundert ftammendes im *Palazzo Manfi* in Lucca noch aufgeftellt ift. Eine Aufnahme desfelben ift durch *Alinari* in Florenz bekannt geworden.

277. Majoliken.

Von hoher künftlerifcher Eigenart, fowohl als Luxus- wie als Gebrauchsgegenftände, find die Majolikagefäfse, die in grofsen Mengen hergeftellt und in allen Mufeen der bekannten Welt zu finden find — die glafierten Gefchirre des XVI. Jahrhunderts, die hauptfächlich zu Caftel Durante im Herzogtum Urbino gefertigt wurden, wo dafür eine ganze Schule entftanden

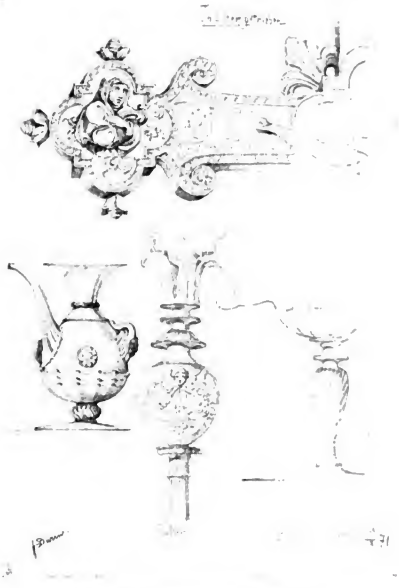
Digitized by Google

Fig. 385 u. 386.

Majoliken im *Bargello*-Museum zu Florenz.

Fig. 387.

Fig. 388 bis 391.



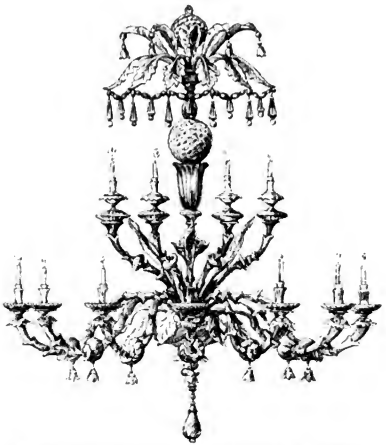
Aus dem *Bargello*-Museum zu Florenz.

Digitized by Google

war. »Sie bilden den Uebergang von der plaſtiſchen Dekoration zur gemalten.« Die dabei in Anwendung gebrachten Farben ſind diejenigen der *Robbia*: Gelb, Grün, Blau und Violett auf hellem, bezw. weiſsem Grunde, wobei das Grotteskornament künſtleriſch wertvoller bleibt als die figürlichen und landſchaftlichen Darſtellungen. In Fig. 384 bis 386 ſind drei ſolcher Stücke aus dem *Bargello*-Muſeum in Florenz gegeben, die als ebenſo ſchön wie charakteriſtiſch zu bezeichnen ſind.

Aber nicht blofs mit Kannen, Töpfen und Schüſſeln wartet dieſe Technik auf; auch Teller und Platten und alle möglichen Gebrauchsgegenſtände wurden für Tiſch,

Fig. 392.



Murano-Kronleuchter im *Palazzo Vendramin* zu Venedig.

Tafel und Küche durch ſie hergeſtellt. Eine ſchöne Sammlung ſolcher befindet ſich in der Apotheke der Kirche in Loretto u. a. O.

Das einfach prächtige Tafelgeſchirr des Kardinals *Aleſſandro Farneſe*, welches das *Muſeo nazionale* in Neapel bewahrt — blau mit aufgemalten Goldornamenten — ſei hier zu erwähnen nicht vergeſſen. Dabei ſei an das Urteil *Burckhardt*'s erinnert: »Dieſe Majoliken ſind eben keine Fabrikate, ſondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreitetſten Formgefühles; in jeder Schale lebt ein Funken perſönlicher Teilnahme und Anſtrengung.« Hierin liegt das Geheimnis, warum uns dieſe Dinge ſo lieb und wert geblieben ſind.

378. Glas.

Glas in Geſtalt von Spiegeln, Rahmen, Kronleuchtern, Trinkgeſchirren zum Tagesgebrauch und als Schauſtücke, kunſtreiche Platten, Gufsgefäfse u. dergl. ſind meiſt Erzeugniſſe der hoch entwickelten Venezianer Kunſtinduſtrie (Fig. 392: Murano-Kronleuchter aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig, ſowie Fig. 389 u. 391: Gläſer im

Digitized by Google

Bargello-Muſeum). Sie mögen ein Erinnern an jene allbekannten Kunſterzeugniſſe abgeben, die ſo fein empfunden, ſo zweckentſprechend bald aus hellem, bald aus farbigem Glaſe, bald beide Sorten gemiſcht, einſt angefertigt worden ſind und bis zur Stunde mit wechſelndem Geſchmacke weiter fabriziert werden.

279. Prachtgeräte.

Prachtgeräte, Gefäſse und Schmuckſachen des XVI. Jahrhunderts tragen beinahe ſämtlich die Signatur des *Benvenuto Cellini* (1500—72). Herrliche Stücke derſelben befinden ſich in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz, das Beſte im Gemmenkabinett der Uffizien daſelbſt, ſehr vieles in den Kunſtmuſeen aller gröſseren Städte Italiens.

Fig. 393.

Kännchen im kaiſerl. Muſeum zu Wien.

Das Motiv iſt in der Regel ein koſtbares Mineral (Agat, Jaſpis, Lapislazuli u. dergl.), das in irgend einer phantaſtiſchen Form zu einem Gefäſse umgebildet und zu dieſem Ende mit Fuſs, Henkel, Deckel verſehen worden iſt. Bei den Goldfaſſungen wechſeln glatte Flächen und erhaben gearbeitete Teile mit emaillierten und mit Edelſteinen oder Perlen beſetzten ab (Fig. 393: Kännchen aus dem kaiſerlichen Muſeum in Wien, und Fig. 529: Lapislazuli-Flaſche im Gemmenkabinett zu Florenz).

Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfe, Delphine, Schlangen ſind in den Kreis der Ornamentik auf das glücklichſte einbezogen, wobei mit feinem Sinne in der Farbenzuſammenſtellung ſtets das Richtige getroffen iſt.

Ganz aus Edelmetall hergeſtellte Arbeiten, oft mit Email und Edelſteinen beſetzt, in Form von Taſſen und Bechern, in Silber getriebene und vergoldete Teller (aber als italieniſche Arbeit nicht ſämtlich beglaubigt) finden ſich wieder in Florenz an den angegebenen Orten.

280. Elfenbeinarbeiten etc.

Einen beſonderen Zweig dieſer Gerätekunſt bilden die Arbeiten aus Bergkriſtall, geſchnittene Stücke mit eingeſchliffenen Ornamenten.

Das ſog. »Farneſiſche Käſtchen« des *Joannes de Bernardi* in Neapel zeigt die prächtigſten Kriſtallſchliffe, deren Wirkung durch die überreiche Metallfaſſung etwas beeinträchtigt wird (Fig. 394).

Einen anderen Zweig bilden wieder die Elfenbeinarbeiten, die bald als Griffe von Eſsbeſtecken, bald als Pokale und Humpen, deren äuſsere Wandungen mit reichen figürlichen Kompoſitionen in Flach- und Hochrelief bedeckt und ausgeführt ſind, auftreten.

Digitized by Google

Silberne Eſsbeſtecke aus dem Quattrocento liegen in der *Libreria* des Domes von Siena auf, deren Durchbildung auf gefunderer Grundlage beruht als diejenige der elfenbeinernen. Letztere nutzen ſich frühzeitig ab, bleiben bei ihrem ſtarken Relief ſog. Schmutzfänger und liegen außerdem unbequem in der Hand. Die

Fig. 394.

Sog. Farneſiſches Käſtchen zu Neapel.

erſteren zeigen glatte Griffe mit niellierter Flächendekoration in einfacher Zeichnung auf dunkelſtahlblauem Grunde; nur das Ende des Griffes hat einen reliefierten Knauf, der vergoldet iſt wie der Anſatz bei der Klinge (Fig. 387). Hier iſt Rückſicht auf den Gebrauch genommen und jede unzweckmäſsige Zierform vermieden — ein Beiſpiel zur Nachahmung auch für uns Spätergeborene.

Digitized by Google

281. Teppiche, Handarbeiten etc.

Koſtbare Teppiche und Handarbeiten, Statuetten, Büſten aus Marmor und Metall, auch kunſtvoll gearbeitete Schuſswaffen, Familiengemälde und Bilder in koſtbaren, reich geſchnitzten, farbigen und vergoldeten Rahmen (*Palazzo Pitti* und Uffizien in Florenz) vervollſtändigen den Zimmerſchmuck und erhöhen durch ihre Gediegenheit die künſtleriſche Stimmung in dieſen Wohngelaſſen, in denen auch das von den Vätern Ererbte ſein Recht behielt, nach dem Satze, daſs Gutes aus allen Zeiten ſich mit Gutem ſtets verträgt, auch ohne die geprieſene Stileinheit, die unter Umſtänden langweilig werden kann.

Digitized by Google

D. Sakralbauten.

29. Kapitel.

Allgemeines.

Für die Wertſchätzung der Kirchenbauten der Renaiſſance dürfte es ſich in höherem Maſse als bei den anderen Werken der Baukunſt empfehlen, einen Blick auf dasjenige zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanſchauungen auf dieſem Gebiete geſchaffen haben. 282. Ueberſicht.

In den Gotteshäuſern gipfeln die architektoniſchen Schöpfungen aller Völker. Das höchſte Wollen und Können in der monumentalen Kunſt wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen ſich in den gleichen Beſtrebungen, ihrem höchſten Weſen eine Stätte zu bieten, ſo idealer Art, wie ſie die Phantaſie nur erſinnen kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es ſtill und verborgen wohnt, wo es nur die Beſuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geſchenke annimmt; die anderen machen die Heimſtätte zum Verſammlungsort, wo die Gläubigen gemeinſam mit der im Geiſte anweſenden Gottheit verkehren.

Dies iſt der charakteriſtiſche Unterſchied zwiſchen den Tempeln der heidniſchen Götter und denen des Chriſtengottes. Jene waren nicht beſtimmt, eine gläubige Menge in andachtsvoller Stimmung zu gemeinſamem Opfer und Gebet aufzunehmen; ſie ſollten nur die geheiligte Wohnſtätte des Gottes ſein, den man verehrte.

Die urſprünglich unperſönliche Gottheit wird mit der Zeit zur perſönlichen, deren ſinnlich wahrnehmbares Ebenbild für ſich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menſchen Geſtalt an; ſeine Tugenden und Laſter wurden ihr angedichtet; Haſs und Liebe, Edelmut und Rachſucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und ſtraft. Das Bild der Gottheit iſt vom Stande der Kunſt eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunſt, formvollendet und geiſtvoll in der Blütezeit. Strenge und ſtarre, von der Prieſterſchaft befohlene Geſtalten ſtehen individuellen und lebendigen Darſtellungen gegenüber. Das gewöhnlichſte, handlichſte Material bis zum koſtbarſten und reichſten wurde zur Herſtellung des Götterbildes verwendet: das Holz, der bildſame Ton, die verſchiedenſten Gefteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter wie das Götterbild hatte auch das Gotteshaus zu durchlaufen. Zuerſt die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz, ſchliefslich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Tempel. Ein Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein

Digitized by Google

Dach mit vorgeſtellter, ſäulengetragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die älteſten Formen, die ſich auch in allen ſpäteren wieder erkennen laſſen.

283. Griechen.

In der Blütezeit griechiſcher Kunſt zeigt ſich das Gotteshaus auf mehrſtufigem Unterbau, der Gottheit gleichſam als Weihegeſchenk dargebracht, das ſich als ſäulengeſchmücktes Haus, hell und glänzend in weißem, penteliſchen Marmor ausgeführt, im herrlichſten Schmucke von Bildwerken darſtellt. Sein Inneres iſt entweder ein langgeſtreckter Raum, welcher der Tiefe nach in drei Gelaſſe geteilt iſt: in Vorraum, Heiliges und Allerheiligſtes, in dem das Götterbild ſtand, oder nur in ein Vorderhaus und ein Hinterhaus, durch eine einzige Quermauer abgeteilt. Je nach der Großräumigkeit iſt die Zelle durch kleine Säulenſtellungen, meiſt zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt, die aber mehr aus konſtruktiven als aus äſthetiſchen Gründen ausgeführt worden ſind, indem ſie vielfach nur zur Abſtützung der Dachkonſtruktion dienten. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prachtig geſchmuckten Gotteshauſe ein myſteriöſes Halbdunkel geherrſcht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung ſeiner Opfergaben, die nicht gemeinſam und auch nicht an beſtimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevolle Stimmung verſetzte.

Das Innere mit ſeinem Statuenſchmucke und ſeinen Weihegeſchenken, gleichſam ein Muſeum, das die Gottesverehrung geſchaffen, ſollte nicht in majeſtätiſcher Weiſe auf die Maſſen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen einwirken, was Prieſter und Baumeiſter wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk ſprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen zuſammen, die Schaffung beſonderer heiliger Bezirke! Meiſt in der Hochſtadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zuſammengedrängt, zu dem Steintreppen hinanführten, der Zugang geſperrt durch herrliche Torbauten — ſolcherart in herrlichſter Vollendung ſehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeſchloſſen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen dieſe Gotteshäuſer im umwehrten Bezirke, und ſo ſind ſie zu nehmen; den Bezirk müſſen wir als Raum auf uns einwirken laſſen. Gegen Sonnenuntergang färbt ſich dort der graue Hymettos im Oſten warm violett, der Lykabettos braunrot, der Pentelikon tiefblau und ſeine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara ſcheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit ſeinen Inſeln wird bald tiefblau, bald ſmaragden, dann milchfarben; rot ſchimmert die Landſchaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuſer ſind gleichſam von einer Glut verzehrt und wachſen rieſengroß aus. Das geiſtige Auge läßt ſie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erſtehen und ſchafft ſich ſo ein Bild hehrſter Art, bei dem man die Offenbarung der Gottheit zu vernehmen glaubt.

284. Römer.

Die römiſche Kunſt geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuſer erhalten verwandte Geſtalt und Einrichtung; denn auch ſie waren nicht beſtimmt, eine gläubige Menge zu faſſen. Beſcheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republik (den kapitoliniſchen Jupitertempel vielleicht ausgenommen) waren ſie aufgebaut, und erſt das kaiſerliche Rom ſchaffte hier Wandel. Die koſtbarſten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Geſtein wurde eingeführt; Granitſäulen mit metalliſchem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf,

Digitized by Google

und was das wichtigſte iſt, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke, und zwar der in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunſt des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Auguſteiſchen Zeit wird die Ausführung mit durchgeſchichteten, regelmäſsig behauenen Steinen verlaſſen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingeſchlägen hergeſtellt, das mit Werkſtücken oder Backſteinen nur durchſchoſſen oder verkleidet iſt. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergeſtellt, für das eine gröſsere Mauerſtärke wohl genommen wird und darin beſteht, daſs nur die äuſseren Anſichtsflächen regelmäſsig geformte Steine zeigen, zwiſchen welche ein Gemiſch von Steinbrocken und Mörtel eingefüllt wird in Schichtungen von mäſsiger Höhe. Auf dieſe folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen ſich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entſteht ein Netzwerk von feſtem Geſtein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, deſſen Hohlräume mit Guſsmauerwerk ausgefüllt ſind, und ſo wurde auch bei der Herſtellung der maſſiven Steindecken, beim Wölben, verfahren. Oekonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet dieſe Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausſchlieſsliche Herrſchaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloſter- und das Kugelgewölbe an ſeine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entſprungen (*Capanna* der römiſchen Hirten, Hausurnen) findet ſich bei den Griechen nur ſporadiſch, und auch in der römiſchen Baukunſt gehört ſie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendſte Bauwerk, welches römiſche Wölbekunſt geſchaffen, iſt hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmeſſer des Gewölbes von 43,50 m, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen ſucht. Auf kreisrundem Unterbau hergeſtellt, aus zwei konzentriſchen Ringen von Guſsmauern, die durch Zungen miteinander verbunden ſind und ſo eine Gliederung des Inneren in acht Niſchen abgeben, erhebt ſich eine Halbkuppel mit mächtiger Oeffnung im Scheitel. Die geſtaltenden Motive an ſich ſind die einfachſten: auf einem feſten Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu deſſen Innerem ein mächtiger, achtſäuliger Portikus führt.

Was iſt es, das den Beſchauer ſo mächtig feſſelt, ſobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten iſt? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verſtümmelung noch hervor? — Die Gröſse und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie ein beſonderes Geſtirn von einem Punkte in das Innere fällt und Decke, Wand und Fuſsboden gleichmäſsig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das iſt die Gröſse im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunſt. Wie eine ſteinerne Welt ſteht das Innere vor uns, in das wir die bewundertſten Werke deutſcher, franzöſiſcher und engliſcher Baukunſt hineinſtellen können. Dieſem gewaltigen Zentralbau ſteht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreiſchiffige Baſilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren groſsartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die erſteren die Wirkung im Inneren beſtimmen.

Die Aufsenſeiten ſind bei beiden Bauten die denkbar einfachſten; kein Wert, wie bei den griechiſchen Tempeln, iſt auf dieſe gelegt; nur der Innenraum ſoll mächtig und ergreifend auf den Beſchauer wirken, und darin liegt eine Verſchiebung

Digitized by Google

des Höhepunktes der baukünſtleriſchen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine beſtechende Aufſenſeite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum ſprechen laſſen, und an dieſer Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältniſſen, in der Folgezeit feſtgehalten.

285. Byzantiner.

Mit der Teilung des römiſchen Reiches und mit der Verlegung der Reſidenz *Konſtantin des Groſsen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Chriſtentums als Staatsreligion die groſsen Aufgaben der Baukunſt für eine Zeitlang zurück nach dem Oſten. Der griechiſche und der römiſche Tempel hatten aufgehört, und die chriſtliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu ſchaffen, der an beſtimmten Tagen eine groſse gläubige Menge in ſich aufnehmen ſollte; dadurch muſste das Schwergewicht in die innere Raumgeſtaltung verlegt werden. Das ſpätrömiſche Altertum bot für eine ſolche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weiſe in den genannten Zentralbauten, in den mehrſchiffigen baſilikalen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und ſo laufen in der jungen chriſtlichen Kunſt bei den Gotteshäuſern die langgeſtreckte baſilikale Anlage, die Form des lateiniſchen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechiſchen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; dieſe Kunſt hat es übrigens verſtanden, bei einfachſter Behandlung des Aeuſseren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunſt, Innenräume von groſser Wirkung zu ſchaffen. Nicht leicht wird man ſich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Ravennatiſchen und die Baſiliken Roms auf uns ausüben.

Nur die eine — *Sant' Apollinare in Claſſe* — in Ravenna ſei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwaldungen bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die maleriſch gruppierten Backſteinmaſſen aus dem Nebel ſich loslöſen ſieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen ſtille ſtehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlaſſenen Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit des architektoniſchen Gedankens, der hier zum Ausdruck gebracht iſt. Ein 14 m breites Mittelſchiff, zwei halb ſo breite Seitenſchiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorſäulen, eine halbkreisförmige Apſis mit muſiviſchen Darſtellungen, Frieſe mit Medaillonbildniſſen an den Mittelſchiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten ſog. offenen Dachſtuhl — iſt alles was geboten wird. Die einfache Gröſse des Raumes, die vornehmen Verhältniſſe, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere übergoſſen iſt, halten uns gefangen.

War die Baſilika auch der Ausgangspunkt und blieb ſie es auch im weſtrömiſchen Reiche, ſo war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geiſter beſchäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *'Agia Sofia* in Konſtantinopel, unter *Juſtinian* in 5 Jahren von den griechiſchen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Iſidor* von Milet 537 errichtet. Wir ſehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhauſes und des Zentralbaues; aber der letztere kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrſcht, doch zum ſiegreichen Durchbruch! Konſtruktiv iſt hier etwas im groſsen gewagt, was früher nur in ſchüchterner Weiſe im kleinen geübt wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überſpannten Pfeilern, die einen quadratiſchen Raum einſchlieſsen. Mittels Pendentifs, welche zwiſchen die Bogen geſpannt ſind, wird der tragende Ring geſchaffen,

Digitized by Google

auf dem ſich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32 m Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10 m zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner iſt. Sie bezeichnet einen Markſtein in der Geſchichte der Kunſt zu wölben und einen Fortſchritt gewaltigſter Art.

»Ich habe dich übertroffen, o *Salomo!*« ſo begrüßte *Juſtinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt iſt von ſo ſtimmungsvoller Wirkung wie dieſer! Das Aeußere ſchlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelſchmuck ausgeführt, wohl mit Rückſicht darauf, daſs dieſe Hofkirche innerhalb der übrigen Palaſtgebäude lag; das Innere dagegen, von den koſtbarſten Materialien ſtrotzend, macht den Eindruck der Größe, Pracht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung iſt überraſchend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überſpannte Fenſter am Fuſse der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenſter auf den Emporen und in den Apſiden Helligkeit und Streiflichter in maleriſcher Weiſe in die Nebenräume ſenden. Schon von der Schwelle der Eingangstür umfaſst das Auge den ganzen Raum; ſchon von hier aus wird die dominierende Kuppel ſichtbar. Dieſe Möglichkeit, beim Eintreten das Innere mit einem Blicke zu umfaſſen, das ſehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groſs und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes laſſen den Raum größer erſcheinen, als er in Wirklichkeit iſt, ein Zuſammenwirken, das weſentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten das Innere im Monat Ramaſan, während des groſsen Gebetes am Abend, der Raum von Tauſenden belebt, die ſtehend ihr Gebet verrichten oder ſich zeitweiſe niederwerfen auf den Holzboden, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet iſt, und einen tauſendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, wenn die Marmorwände und die Goldmoſaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von Tauſenden kleiner Lämpchen, welche die architektoniſchen Linien bis zur Kuppel umſäumen oder in Hängelüſtern untergebracht, widerſtrahlen — dann wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchſte geſteigert, und gern wird ihr jeder Beſucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunſt anerkennen.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romaniſchen und gotiſchen Baukunſt. Wer wollte den Zauber der Dome und Münſter dieſer Kunſtepoche miſſen oder ſie gar gering ſchätzen, ſie, die den ſüſsen Traum unſerer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgeſang, mit ihrem Säulenwald und hochgeſtelzten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, »wo ſelbſt das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«. Kein Menſch, wes Glaubens er auch ſei, wird ſich der Raumwirkung dieſer Bauten entſchlagen können! 286. Mittelalter.

Aber ſo hoch der Phantaſieeindruck auch geſchätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie ſie die antikrömiſche und frühchriſtliche Kunſt in den Gerichtshallen, Thermenſälen, im Pantheon und in der *Agia Sofia* gezeitigt hat, dieſe war ihr verſagt. Das Ringen nach einer ſolchen iſt zwar zu erkennen, aber mehr wieder nur auf italieniſchem Boden. Spannweiten von 14,00 m oder nur wenig mehr, war das höchſte, was die mittelalterliche Wölbekunſt erreichte; über dieſes Maſs kam ſie nicht hinaus; die alte Kunſt überbot ſie um das Dreifache!

Das Ringen nach Groſsräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues, machte

Digitized by Google

ſich bei den gotiſch entworfenen Domen von Florenz und Bologna in gröſserem Stile geltend. Während man ſich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelſchiffes begnügte, verſuchte das ſüdliche, angeſtammte Gefühl für Groſsräumigkeit eine Ausdehnung derſelben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenſchiffe) hinweg und erzwang ſo in eigenartiger Weiſe bei der Form des lateiniſchen Kreuzes im Grundplan, im Aeuſseren nach dem Chor geſehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

Wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotiſcher Faſſung gedacht war, können wir von verſchiedenen Bildern ableſen; wie derjenige in Bologna ausgeführt werden ſollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakriſtei

Fig. 395.

Holzmodell der Kirche *San Petronio* zu Bologna.

von *San Petronio* (Fig. 395). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz forgten noch die gotiſchen Baumeiſter. Sie ſchufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenſchiffe mit Durchgängen verſehen ſind, die ſie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelſchiffes miteinander verbanden. Auf dieſer Unterlage erhob ſich ein mäſsig hoher Tambour mit Rundfenſtern und darüber die achteckige Kuppel als Kloſtergewölbe. Bis zum Tambour führten noch die gotiſchen Meiſter den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erſte groſse konſtruktive Leiſtung einer neuen hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunſt zum Siege verholfen wurde, den ſie jetzt ſeit über 400 Jahren ausnutzt.

287. Renaiſſance.

Bei der Ausführung dieſer Kuppel war die erſte Abweichung von der antiken Kunſt die Anlage einer zweiten äuſseren Schutzkuppel über der inneren raumabſchlieſsenden; eine zweite iſt in der Belaſtung des Scheitels durch eine Laterne zu ſuchen.

So intereſſant die Groſskonſtruktion, wie mächtig ſie auch das Aeuſsere über-

Digitized by Google

ragt und den Bau beherrſcht, ſo bedeutend ſie im Städtebild mitſpricht, ſo wenig befriedigt in ſeiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünſtig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anſtrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Größe wir erſt durch Reflexion einen Maßſtab gewinnen, z. B. wenn wir von der oberſten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen ſchweifen laſſen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabſchauen, wo die Menſchen nur wie ein Gewimmel von Ameiſen ausſehen, oder aber die Figuren der Malereien meſſen, bei der die Fuße einzelner Geſtalten das beachtenswerte Maß von 1,50 m von der Zehe bis zur Ferſe zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *'Agia Sofia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Maßſtab feſſelt noch.

Dagegen übertrifft 150 Jahre ſpäter eine zweite Leiſtung der gleichen Kunſtperiode auch die großartigſten Schöpfungen der antiken Welt, der Oſt- und Weſtrömer, das iſt *St. Peter* in Rom! Urſprunglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateiniſchen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Die Kuppel hat eine Spannweite von 42,50 m, alſo größer wie die Florentiner und nur 1 m geringer wie diejenige des Pantheon, aber wieder 12,00 m mehr als *'Agia Sofia*, und ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00 m haben und durch gewaltige Rundbogentonnen miteinander verſpannt ſind. Zwiſchen dieſe ſetzen ſich Pendentifs, wie bei *'Agia Sofia;* nur ſind ſie keine ſphäriſchen Dreiecke mehr, ſondern ſphäriſche Trapeze, deren Form und Größe durch die Geſtalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei *'Agia Sofia* ſchließen ſich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fußring zuſammen, der aber noch nicht die Unterlage für die Kuppel bildet, indem ſich darauf zunächſt noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt. ›Ich will das Pantheon auf Säulen ſtellen‹, ſagte der erſte Meiſter des Baues — er hätte zufügen können und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter, und er hätte nicht zuviel geſagt!

Die gewaltige konſtruktive Neuerung, für die übrigens auch Verſuche im kleinen Maßſtab bei den kleinen byzantiniſchen Kirchen vorausgegangen ſind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Aufſetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne in Abmeſſungen, welche die Baukunſt noch nicht gekannt hatte. 123 m beträgt die Höhe vom Fußboden bis zum Scheitel der Laterne, alſo mehr als das Doppelte wie *'Agia Sofia.* Wäre das Detail der Innenarchitektur im Maßſtab etwas beſcheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmaß, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läßt das feinſte Detail der Ornamentik und des muſiviſchen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich geſtimmt iſt. Kein myſtiſches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, ſüdliche Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Moſaikgemälde beſcheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fußboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchſtrömen den Beſchauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Größenmaß noch wachſen ſehen will, der warte eines der großen Kirchenfeſte ab. Die Seitenfenſter ſind verhängt und laſſen nur wenig Licht durch; blos die Kuppel ſpendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenſter

Digitized by Google

des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet ſind — dann wachſen die Abmeſſungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Geſimſen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der ſelbſt in ein Lichtermeer verwandelt iſt, die beiden Rieſengirandolen, die über 10000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden ſein, der an das Myſtiſche in einem Gotteshaus erinnert ſein will. An ſolchen Feſttagen will auch das Aeußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterſchmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Geſimſungen der weiten Kolonnaden erſtrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die ſog. »ſilberne« Beleuchtung; mit dem Glockenſchlag zehn geht dieſe in die »goldene« über, indem wie durch Zauberſchlag ſich zwiſchen die kleinen weißen Lichter große gelbrote ſchieben und auf der Laterne das Kreuz der Chriſtenheit weithin ſtrahlend ſich erhebt!

Wer aber als ernſter Mann *St. Peter*'s Größe von außen erſchauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die ſich an der Mauer der *Villa Panfili-Doria* erheben und ſchaue nach ihm aus. Wie eine Inſel liegt die vatikaniſche Gebäudegruppe vor ihm, aus der ſich beinahe in geometriſcher Anſicht die Kuppel erhebt, mit der ſchönſten Umriſslinie der Welt, die Meiſter *Michelangelo* erſonnen und in einem großen Holzmodelle noch feſtlegen konnte, ehe er die Augen ſchloß. Was er erſonnen, war ihm im fertigen Werke zu erſchauen verſagt!

Wie aus Erz gegoſſen ſteht *St. Peter*'s Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun ſchimmernden Erdreich hervorwachſend; in der Ferne ſind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der ſchneebedeckten Kuppe des *Monte Leoneſſa*, die das Bild abſchließen, ein Bild der Größe, des Ernſtes und der Schönheit eines Menſchenwerkes, das nicht wieder erreicht, geſchweige denn übertroffen worden iſt.

288. Macht des Raumes.

Nach dem Vorgetragenen iſt es die Macht des Raumes, mit der die Renaiſſancekünſtler beim Kirchenbau rechnen zu müſſen glaubten, und mit Recht in allererſter Linie, wenn ſie die Zweckbeſtimmung des Baues nicht verletzen und mit dieſer Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es iſt ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Aeußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

289. Sakraler Stil und Formenbildung.

Wie die Antike keinen ſakralen Bauſtil kennt, ſo wenig hat die Renaiſſance einen ſolchen aufzuweiſen. »Im Süden iſt das Große und Schöne von ſelber heilig, und die wahre Kunſt iſt edel und fromm von ſelbſt; denn ſchon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es ſich Gott nähert und vereinigt« (Worte *Michelangelo*'s 1549).

Die Formenſprache iſt wie bei den Profanbauten ſo auch hier eine entlehnte, anfangs mißverſtandene, ſpäter bis zur Trockenheit der Antike nachgebildete, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeſchloſſen war, worauf bereits hingewieſen wurde.

Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, ſowie auch Korbbogen werden zur Ueberſpannung von Oeffnungen und als Wölbelinien gebraucht, wie auch die wagrechtlagernden Architrave — die erſtgenannten meiſt nur bei Bauten des Uebergangſtils und der Frührenaiſſance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formenſprache ſteht.

Digitized by Google

Von der altchriſtlichen Kunſt, den altchriſtlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müſſen, da ſie die erſten Stätten ſind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinſamen Gottesverehrung ſich verſammelten. Was wurde von dieſen angenommen? was gab das romaniſche, was das gotiſche Mittelalter hinzu?

250. Orientierung.

Eine mehr liturgiſche als architektoniſche Frage iſt diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachſe von Oſt nach Weſt auch bei den erſten chriſtlichen Gotteshäuſern ein, wobei in Rom der Altar meiſt an das weſtliche Ende, in Ravenna dagegen an das öſtliche geſtellt wurde; die letztere Art der Aufſtellung bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde ſie auch in der Renaiſſance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war ſchon durch die beſtimmte Einteilung des Stadtinneren, durch die Anordnung und Lage der Straſsenzüge und freien Plätze nicht mehr ſtrenge durchzuführen. Sie zeigte bald mehr Ausnahmen; aber trotzdem ſind genug berühmte Beiſpiele für die Regel anzuführen. In Rom ſind der *Geſù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *San Spirito* und *Santiſſima Annunziata*, in Mantua *Sant' Andrea*, in Padua *Santa Giuſtina* und *Carmine*, in Venedig *San Giorgio maggiore*, *San Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statiſtik über die Orientierung iſt nur bei den Kirchen der Stadt Rom durchgeführt; hier ſind aber ſämtliche Linien der Windroſe vertreten!

251. Kirchengrundriſs: baſilikale Anlage.

Das Grundſchema — die dreiſchiffige altchriſtliche Baſilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunſt bedingungsweiſe feſthielt, blieb auch für die Renaiſſance beſtehen. Das Schema der Maſsverhältniſſe der Breite des Mittelſchiffes zu demjenigen der Seitenſchiffe und Querſchiffe, wie es die romaniſche Kunſt feſtgeſtellt hatte, wurde beibehalten; ebenſo wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche nach romaniſcher Weiſe angenommen.

Die baſilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innenperſpektive war beſonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakteriſieren; ſie betätigt ſich im Grundriſs als rechteckige Form mit ſtark ausgeprägtem Uebergewicht der Langſeite und durch die Teilung mittels offener Säulenſtellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere ſtets breiter bleibt; den Abſchluſs desſelben bildet eine halbkreisförmige Apſis.

Den Urſprung dieſes Baugedankens hatte zuerſt *Leon Battiſta Alberti* in der römiſchen Gerichtsbaſilika finden zu müſſen geglaubt, welcher Auffaſſung ſpäter eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbaſilika als ein in der *Konſtantin*'ſchen Zeit geſchaffenes Produkt des chriſtlichen Kultus und Geiſtes anzuſehen ſei, welcher Auffaſſung ſich beſonders *Hübſch* anſchloſs. Im Jahre 1847 erfuhr ſie aber zunächſt durch *Zeſtermann* eine Widerlegung, indem er die Anfänge der chriſtlichen Baſilika in der antik-römiſchen Palaſtarchitektur wurzeln ließ, mit der Begründung, daſs das römiſche Patrizierhaus unter ſeinen Beſtandteilen regelmäſsig einen Saal von beſonderer Geſtalt und Benennung beſeſſen habe: die Baſilika.

Dieſen drei Theorien ſtellte *Dehio*[231]) eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logiſchen und ſachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuſer können es geweſen ſein, in denen ſich die erſten Chriſten verſammelten, und vom Wohnhaus ſind daher die Beſtandteile der Baſilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorſtandes, zur Apſis; die

231) Vergl.: Dehio, C. & G. v. Bezold. Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

Digitized by Google

Alae werden zum Querſchiff, in dem ſich die Diakone und Diakoniſſen verſammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienſt anwohnten. Den im Atrium oder im umlaufenden Peripſtyl Verſammelten mufste Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in den Kauf nehmen zu müſſen. Das Compluvialſyſtem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an ſeine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weiſe durch Aufſetzen eines Oberbaues mit ſeitlichem Lichteinfall geſchah, wie dies bei den hypoſtylen Sälen der Aegypter und Aſſyrer und wohl auch der Griechen der alexandriniſchen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Peripſtylgeſimſe bildet ſich zu überhöhten, befenſterten Hauptſchiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem ſichtbar gelaſſenen, ſog. »offenen« Dachſtuhl überſpannt ſind.

An Bildungen treten nun auf: die einſchiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfſchiffige mit hohem Mittelſchifffeitenlicht und Fenſtern in den Wänden der Seitenſchiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenſchiffen bleibt vorwiegend eine morgenländiſche Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als ſpezifiſch abendländiſch iſt die Anlage des Querſchiffes zu bezeichnen.

Vorhaus, Gemeindehaus und Prieſterräume bilden die Beſtandteile der Baſilika, welcher Anordnung das frühe Mittelalter und die Renaiſſance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechſeln bei beiden Bauweiſen als Träger der Mittelſchiffmauern ab.

Als Säulenbaſiliken ſind die zwei Kirchen *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbaſiliken die Dome in Udine, Trevifo und Pavia.

Das abſchliefsende Vorhaus wird gegen Ende des I. Jahrtauſends im grofsen und ganzen aufser Gebrauch geſetzt; war ein ſolches baufällig geworden, ſo wurde es nicht mehr hergeſtellt. Die Renaiſſance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in intereſſanteſter Weiſe in der *Annunziata* in Florenz, dann bei *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* daſelbſt, bei der Pfarrkirche *San Lorenzo* zu Chiavenna in grofsem Mafsſtab, wo inmitten des Vorhofes ſich der ſchlanke Glockenturm freiſtehend erhebt; dann bei *Santa Maria* zu Abbiategraſſo, und weiter in *San Siſto* in Piacenza u. a. O. Sie leiſtet ſomit hier im Kirchenbau nichts Neues; ſie bringt blofs alte Motive, denen ſie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geiſtvoller Weiſe Geltung verſchafft.

Gleichwie die Vorhöfe an altchriſtlichen Baſiliken zu einfachen Vorhallen (*San Lorenzo fuori le mura*, *San Giorgio in velabro* zu Rom u. a.; ſiehe auch Fig. 396) umgeſtaltet werden, ſo vollzieht ſich auch dieſer Vorgang in der Renaiſſance, und zwar in einigen glanzenden Beiſpielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klaſſiſcher Weiſe bei *Santa Maria in navicella* zu Rom, bei *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo und bei *Santiſſima Annunziata* in Florenz gezeigt iſt. Eine ſchlichte dreibogige Vorhalle, zwiſchen zwei Türmen eingeſpannt, iſt bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollſtändig geſchloſſene, nur durch eine Tür begehbare Vorhallen hat die Renaiſſance in prächtiger Weiſe bei der *Umiltà* in Piſtoja und einfacher bei *San Sebaſtiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der ſpäten Zeit wäre als glänzendſtes Beiſpiel ein Werk des *Fanſaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Fig. 396). Für eine

Digitized by Google

gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in fehr gefchickter Weife an die breiten Enden verlegt und die Treppen in diefen emporgeführt wurden[232]).

Noch mehr aber fchrumpft die urfprüngliche Vorhofanlage zufammen, wenn fie fich auf die Form einer mächtigen Bogenführung um das Eingangsportal befchränkt, deren fich auch die romanifche Kunft fchon bediente, und für welche wir

Fig. 396.

Vorhalle der *Sapienza* zu Neapel.

an oberitalienifchen Kirchen und in gewaltigfter Weife an der Giebelfaffade von *Santa Maria* zu Abbiategraffo Beifpiele haben. Dort bilden feitliche Wandungen mit vorgeftellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem mächtigen, halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber gefchloffen wird. Diefes triumphbogenartige Motiv fügt fich in die niedrigen Bogenhallen, welche den Vorhof rings umziehen, mächtig ein[233]).

[232]) Vergl.: Noehl, M. Tagebuch einer italienifchen Reife. Stuttgart 1866. S. 229.

[233]) Eine Darftellung hiervon fiehe: Strack, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaiffance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26.

Digitized by Google

Fig. 397.

Fig. 398.

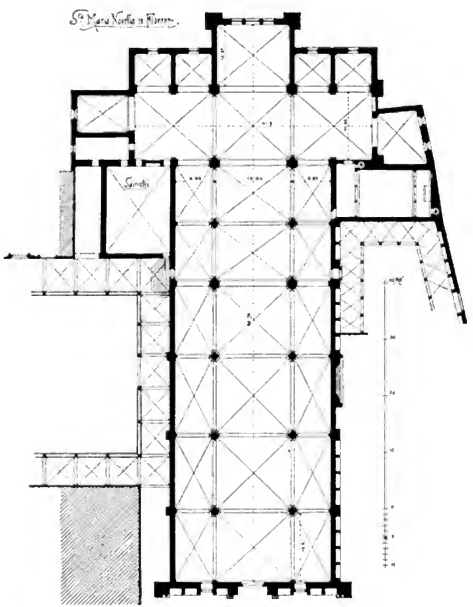
Fig. 399.

Querſchnitte von dreiſchiffigen gotiſchen Kirchenhallen.

Digitized by Google

Beim Gemeindehaus blieb, fobald die mehrfchiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelfchiff die Regel, fowohl bei der drei- als bei der funffchiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenfchiffe rechts und links des Mittelfchiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *San Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man ftufte auch diefe Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die gotifche *Santa Trinità*-Kirche in Florenz).

Fig. 400.



Kirche *Maria novella* zu Florenz.

Kirchen mit nur einem Schiff, wie fie die mittelalterliche Kunft vielfach fchuf, blieben auch in der Renaiffance zu Recht beftehen und wurden fogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweifchiffige), wie fie in Tirol und Norddeutfchland die Gotik hervorbrachte, find mir in der italienifchen Renaiffance nicht bekannt geworden; auch folche nicht mit nur einem Seitenfchiff, das bald nördlich, bald füdlich des Hauptfchiffes, bald niedriger, bald in gleicher Breite mit dem Hochfchiff, ausgeführt war. Sie gehören diesfeits der Alpen meift

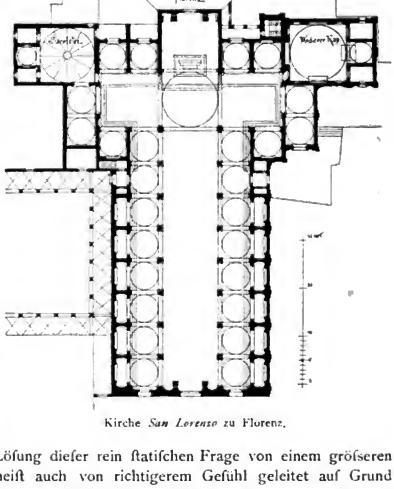
Digitized by Google

den Bettelorden an, die aus Sparſamkeitsrückſichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu ſchaffen, der Kanzel gegenüber angelegt wurden.

298. Hallenkirchen.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau ſchuf, die ſog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt ſich die Renaiſſance ziemlich ſpröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *Santa Maria Annunziata* in Camerino, in der Mark Ancona und der von *Roſſellino* erbaute Dom in Pienza, ein in jeder Beziehung verunglückter Verſuch, der bei den Seitenſchiffen ſich mit geſtelzten Rundbogen hilft, dafür im Mittelſchiff aber den Mittelpunkt des Bogens tiefer als das Kämpfergeſims legt[234]).

Fig. 401.



Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

Die Hallenkirche ſetzte die durchgehende Wölbung voraus, deren ſich dann auch die Renaiſſance bediente, während die baſilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenſchiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelſchiffes zuließ, wie auch die Gewölbe in ſämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenſchub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eiſernen oder hölzernen Ankern oder Zugſtangen oder durch ihm entgegengeſetzte Mauermaſſen in Geſtalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen (ſiehe Art. 60, S. 81) oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls war der Südländer bei der Löſung dieſer rein ſtatiſchen Frage von einem größeren Gottvertrauen beſeelt und meiſt auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund deſſen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen ſah, das er außerdem ſtudierte, beobachtete und ausmaß. Man vergleiche zu dieſem Ende die mittelalterlichen Bauwerke in Fig. 397, 398 u. 399, die Querſchnitte der Kirche in St.-Denis, von Longpont und von *Maria novella* in Florenz. Die größte Spannweite des Mittelſchiffes und der Seitenſchiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringſten Mauerſtärken. Welcher Mauermaſſen bedienten ſich dagegen die franzöſiſchen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italieniſchen Meiſtern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welch ſchlichten und einfachen Mitteln wird dieſelbe Frage in Florenz beantwortet! Auf weißen Seite iſt hier das Geſetz, bei möglichſt

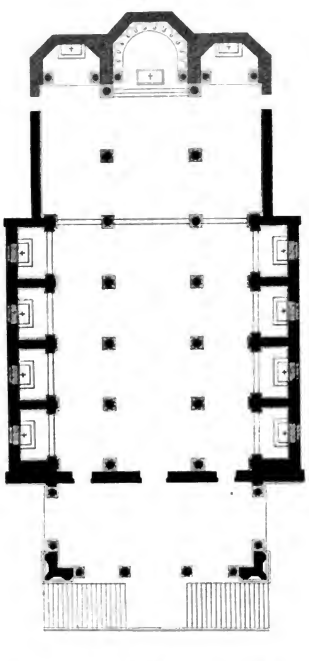
[234]) Veröffentlicht in: Geymüller v, a. a. O., *Bernardo Roſſellino*, Bl. 11 — und Laspeyres, a. a. O, Bl. XLIX.

Digitized by Google

geringem Materialaufwand die gröfste Stabilität und Feftigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Beifpielen gewifs nicht auf feiten der Nordländer!

Die Italiener führten auch bei bafilikalen Anlagen den Anfall ihrer Strebebogen oder -Pfeiler niemals fo hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgefimfes des Mittelfchiffes reichend hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erftrecken fie fich in *Santa Anaftafia* in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *San Petronio* in Bologna (wenn fie auch dort durch die Zwifchenmauern der Kapelle zu einer koloffalen Maffe in der Tiefe heranwachfen) und bei *San Francesco* daſelbſt.

Fig. 402.



Kirche *Maria della Catena* zu Palermo [236]).

Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaiſſance beim Wölben der Schiffe gröfsere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von letzterem waren aber auch fchon die gotifchen Meifter des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *San Petronio* in Bologna befeelt, indem fie für die gewölbten Mittelfchiffe ihrer Bafiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00 m Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Strafsburg und Cöln über 14,00 m nicht hinausbrachte.

293. Querfchiff und Tranfept.

Das Querfchiff der alten Bafiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens in zwei hervorragenden Beifpielen, beim Grundplan von *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch (Fig. 400 [235]) und wurde von *Brunellesco* in *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 401) in feiner neuen Formenfprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrifsanlage von *San Spirito* in Florenz zum Tranfept, wo fich Langfchiff und Querfchiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt find. Das lateinifche Kreuz mit drei gleichlangen und einem längeren Arm fpricht fich hier beftimmt aus.

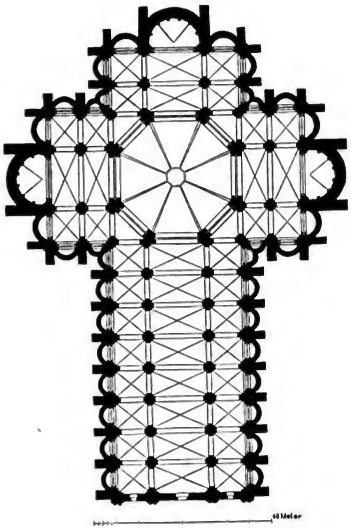
294. Altarraum und Kapellen.

Für den Altarraum, »den perfpektivifchen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage« [237]), ift bei den alten Bafiliken die halbkreisförmige

235) In: Dehio & v. Bezold, a. a. O. (Taf. 534 ift in Bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig.)
236) Fakf.-Repr. nach: Hittorff & Zanth, a. a. O.
237) Siehe: Dehio & Bezold, a. a. O., S. 95.

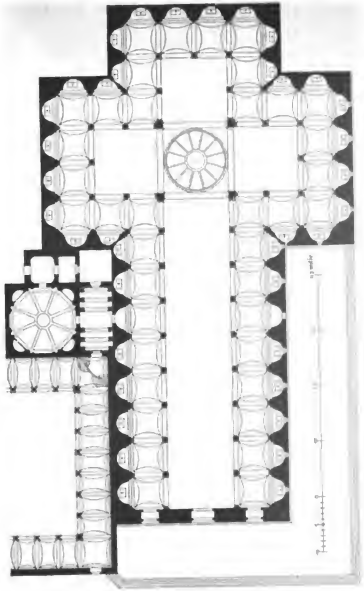
Digitized by Google

Fig. 403.



Dom zu Pavia[226]).

Fig. 404.



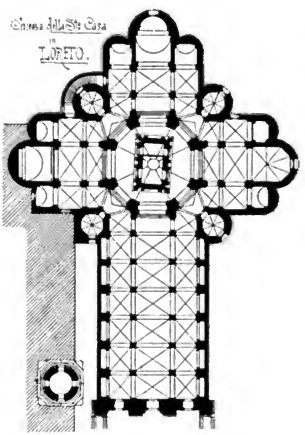
Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Digitized by Google

gewölbte Nifche normal; im Mittelalter mufste fie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaiffance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich gewefene Form der polygonal gebrochenen Aufsenfeite der Umwandung (*dei Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und aufsen viereckige Form beftehen bleibt, wie dies im Grundrifs von *San Lorenzo* (Fig. 401) zur Ausführung gebracht ift.

Der eine Altarraum genügte aber fchon in frühchriftlicher Zeit nicht mehr; man fuchte weitere zu gewinnen im verwandten Abfchlufs der Seitenfchiffe (vergl. *San Pietro in Vincoli* in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann »die kumulierte Heiligenverehrung« in jeder gröfseren Kirche eine Mehrheit von Altären (der alte Bauriss von St. Gallen gibt fchon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortfetzung der Seitenfchiffe um den Altarraum oder Chor, bei der fich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus diefem Bedürfnis heraus, nicht »zur befferen Entfaltung einer Prozeffion«, dürften diefe Anlagen entftanden und auch in der Renaiffance verwertet worden fein.

Fig. 405.



Kirche *della Santa Cafa* zu Loreto.

Viele der einfchiffigen Kirchen (*San Francesco al Monte* in Florenz, *Santa Felicità*, Dom in Montepulciano, *Santa Maria dei Servi* in Borgo San Sepolcro, *San Domenico* in Recanati, *Sant' Andrea* in Mantua u. f. w.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die dreifchiffigen (Fig. 402: *Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Fig. 403), vor allem aber *San Lorenzo* in Florenz, wie auch *San Spirito* dafelbft, wo die Kapellen nicht nur die Aufsenwände des Langhaufes, fondern auch diejenigen des Tranfeptes und Chores, wenn man hier von einem folchen reden kann, umziehen (Fig. 404).

Die Durchkreuzung von Quer- und Langfchiff führt aber ohne weiteres zur befonderen architektonifchen Auszeichnung diefes Punktes; er ift fo wichtig, dafs er einer Betonung bedarf, was, wie in *San Lorenzo* und *San Spirito*, in fchüchterner Weife durch kleine Kuppelchen gefchehen ift, das aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateinifchen Kreuzes fchon während des Mittelalters in Italien in grandiofer Weife verfucht wurde: bei *Maria del Fiore* in Florenz und bei *San Petronio* in Bologna.

295. Vierungskuppel.

[234] Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 51 (Fig. 39).

Digitized by Google

Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von aufsen und innen zu markieren, und zwar in den Mafsen der drei Schiffe zufammengenommen! Der Gedanke reifte im gotifchen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die grofsen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. *San Petronio* wurde nicht ausgeführt; aber im Modell ift uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der grofsartigften Kirchen der Welt wäre durch deffen Ausführung gefchaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmeffungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00 m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die 8 Kuppelftützen im Grundplan, von denen 2 als Beftandteil der jetzigen Kirche ausgeführt find, erfcheinen weitaus fchöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob fie aber im ftande gewefen wären, bei den gewählten Querfchnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftefpiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte wohl zu bezweifeln fein.

Fig. 406.

Turm der Kirche *San Spirito* zu Rom.

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Cafa* von Loreto (Fig. 405) darf hierhergefetzt werden; denn fie ift und bleibt von Haus aus ein gotifcher Bau von »bewundernswerter« Grundrifsdifpofition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinifche Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von 8 Stützen getragen wird und einen Durchmeffer gleich den drei Schiffbreiten (30,00 m) hat. Auch hier waren die Stützen zu fchwach bemeffen, ein Fehler, den fpäter *Giuliano da Sangallo* (29. Sept. 1499) zu verbeffern fuchte, den aber erft *Bramante* 1509 gründlich befeitigte.

Für die Meifter der Renaiffance blieben diefe Anlagen von grofsem und dauerndem Einflufs, und der Plan von Loreto ift ohne Zweifel beim Entwurf des *Chriftoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewefen. (Vergl. die beiden Grundriffe in Fig. 403 u. 405, wobei in Loreto befonders auf die fchöne Anlage der 4 Kapellen in den Diagonalen des Tranfeptes hingewiefen fei.)

256. Krypten.

Zur Zeit *Konftantin's* wurde es in Rom üblich, über Märtyrergräbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab felbft in nächfte Beziehung zum Altar fetzte; d. h. man legte ein unterirdifches kleines Gewölbe fo unter dem Hauptaltar an, dafs man in diefes hinabfehen konnte. Aus diefer altchriftlichen »*Confeffio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die fpät-altchriftliche und mittelalterlich-romanifche Krypta hervor — die vollftändige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Digitized by Google

Kam die urſprüngliche Begräbnisſtätte des Märtyrers nicht in Frage, ſollten vielmehr von aufsen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigeſetzt werden, dann begnügte man ſich mit der Aufſtellung über der Erde und beſchaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar ſelbſt zum Behälter derſelben. »Die Gruft ſcheidet aus dem Beſtande der Kirchenarchitektur aus«, was in der gotiſchen Periode zum Grundſatz erhoben wurde, woran auch die Renaiſſance feſthielt.

Fig. 407.

Glockenturm zu Ferrara.

Die Protorenaiſſance zeigte ein Ausklingen der Kryptaanlage in der Kirche *San Miniato al Monte* bei Florenz, während ſie die frühe und ſpäte Renaiſſance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartiſch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confeſſio* gegeben war, ſorgte die Renaiſſance für architektoniſch ſchön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weiſe in *Maria maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt iſt.

297. Türme.

Die Türme ſind keine urſprünglichen Zugaben des chriſtlichen Kirchenbaues. Sie ſind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erſt im VIII. Jahrhundert beſtimmt nachweisbar. Sie dienten entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder ſie wurden als Wartürme gebaut. — Die älteſten Glocken waren klein und hingen meiſt in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu ihrem Träger.

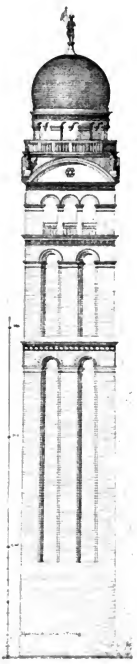
Der Anſicht, daſs ſie nicht zu den Beſtandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der älteſten Zeit an getreu und ſtellte ſie deshalb wohl auch ſpäter noch neben den Langſeiten der Baſiliken als iſolierte Bauten auf. Dieſe Stellung wurde typiſch, und man verlieſs ſie in allen folgenden Phaſen der Baukunſt in Italien nicht.

Während diesſeits der Alpen Baukünſtler und Volk für die äuſserlichen, hochgeführten architektoniſchen Merkzeichen ſchwärmten und mit Stolz auf die Errungenſchaft blickten, die Türme organiſch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die

Digitized by Google

ſie mit einem übermäſsigen Luxus der äuſseren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieſer nicht kirchlichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anſchauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunſt der Renaiſſance machte kargen Gebrauch von dieſen rein äuſserlichen Gaben der nordiſchen Kunſt des Mittelalters.

Fig. 408.



Glockenturm der Kirche *Madonna dell' Orto* zu Venedig [239]).

Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes iſt nach wie vor die Hauptſache, wie die weitere Verfolgung der Bauidee, die im Dome von Florenz, in *San Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateiniſche Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu deſſen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder wenigſtens nur ſolcher von beſcheidenen Abmeſſungen.

Die mittelalterlichen, reich entwickelten *Campanile* der oberitalieniſchen Städte während der romaniſchen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *San Gottardo* in Mailand u. ſ. w. ſind ſämtlich keine organiſch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotiſche Dom in Florenz ſtellt ſeinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna ſtehen auch ohne dieſe Zugabe als Kirchenbauten erſten Ranges da, und wo man doch den »Finger des Herrgotts« weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entſchloſs man ſich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle und in reichſter Weiſe, als Renaiſſancearbeit, an der *Certoſa* bei Pavia zur Ausführung gelangt iſt.

Kreisrund im Querſchnitt oder viereckig ſind die ravennatiſchen, altchriſtlichen Türme; ausnahmslos quadratiſch ſind ſie in Rom. An dieſe beiden Formen ſchlieſsen ſich die meiſten der frühen Renaiſſance an, und auf dieſer altchriſtlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *San Spirito* in Rom (Fig. 406) als eine ihrer beſten Schöpfungen zu bezeichnen ſein: auf geſchloſſenem Unterbau vier Geſchoſſe, je zwei durch Groſspilaſter zuſammengefaſst.

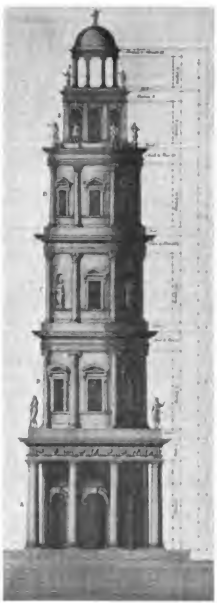
Dieſem römiſchen Backſteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weiſsem Marmor fein gefügt, gegenübergeſtellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Faſſadenflächen, aber keine zuſammengefaſsten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (Fig. 407), in ſeiner Art einer der vornehmſten Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht vollſtändig frei von einem leiſen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunſtepoche. Auf ſeiner Grundlage wäre ein

[239]) Nach: Cicognara, a. a. O.

Digitized by Google

geiſtvolles Weiterbauen leichter zu erringen geweſen als bei einem ſchematiſchen Aufeinandertürmen der regelrechten Säulenordnungen. Und ſo möchte ich auch den Venezianer *Campanile* von *Madonna dell' Orto* (Fig. 408[239]) in ſeiner Schlichtheit und den geſchloſſenen Untergeſchoſſen höher ſtellen als die meiſten umfäulten oder mit Pilaſtern bedeckten der ſpäteren Zeit.

Fig. 409.



Glockenturm nach *Alberti*.

Fig. 410.

Turm der Kirche zu San Micheli bei Verona.

Leon Battiſta Alberti gab für den Glockenturm als Freibau ein beſonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatiſche Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgeſchoſs mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Fig. 409).

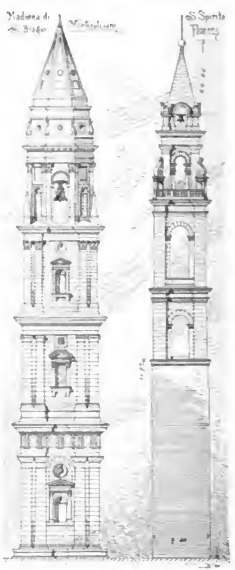
Der Entwurf mag als geiſtvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn ſchliefst ſich lebensfriſcher *Sanmicheli* mit ſeinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Geſchoſſe mächtige

Digitized by Google

palladionifche Fenfter zeigt und über diefen ein achteckiges Gefchofs mit Säulen an den Ecken, darüber als Schlufs ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Fig. 410).

Die beiden Türme von *San Spirito* in Florenz (Fig. 412) und der *Madonna di San Biagio* in Montepulciano (Fig. 411) find einfachere Repräfentanten des Stils, wobei derjenige von *San Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach deffen Entwurf unter der Regierung des *Cofimo I.* vollendet) origineller gefafst ift und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, »eines der in fich vollendetften Bauwerke der Hochrenaiffance« fein; aber das Fehlen einer gewiffen Wärme wird auch ihm zuerkannt werden müffen. Richtig ift, dafs er, trotz feines fehlenden Zwillingsbruders, der nur wenige Meter grofs geworden ift, in der Gefamtgruppe trefflich fteht und nach *Lafpeyres*[240]) »fein Wert befonders darin liegt, dafs er gegenüber fo vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaiffancemeifter ihre Erfindungsgabe erfchöpften, den grofsen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem auch fo rafch, dafs von der urfprünglichen Idee feines Urhebers nichts Wefentliches abbröckelte. Ein Meifterturm der Kunftepoche, in dem, fozufagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte« (Fig. 411).

Fig. 411. Fig. 412.



Glockenturm der Kirche *Madonna di San Biagio* zu Montepulciano. — *San Spirito* zu Florenz.

Auf viereckigem mittelalterlichem Unterbau erhebt fich, wie in Montepulciano, in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Fig. 413), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wefen, doch eine gefunde, intereffante Schöpfung bleibt. Als letztes Glied in der Kette fei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *Santa Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigftens malerifch von hübfcher Wirkung (Fig. 414) und auch fonft gut entwickelt ift.

Als erträgliche Leiftungen des Barockftils können noch die Doppeltürme von *Sant' Aleffandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, find hübfche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Turme, und was *Bernini* gab, entbehrte des malerifchen Reizes gewifs nicht; »die zierliche Bildung der Türme, die durchfichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung grofser

[240]) A. a. O., S. 19 u. 20.

Digitized by Google

Mauermaſſen[241]) ſind ſogar zu loben und in hohem Maſse anzuerkennen; aber die Löſung erſcheint etwas theatraliſch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernſt.« Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen des *Juvara* an der berühmten *Superga* bei Turin (1717—31). (Vergl. Fig. 498.)

Fig. 413.

Turm zu Modena.

Auch was Meiſter *Vanvitelli* mit dem Glockenturm an der *Caſa ſanta* in Loreto leiſtete (er ſchuf die beiden Obergeſchoſſe und den Zwiebelhelm), erhöht ſeinen Ruhm nicht.

Giuliano da Sangallo lieferte für *San Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm[242]), die nicht zum Glücklichſten gehört, was der Meiſter geſchaffen, und daſs nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Guariui's Turm an *San Gregorio* in Meſſina iſt ſchwerfällig, und ſein kegelförmiger, von Spiralornamenten umzogener Helm, den die päpſtliche Tiara mit zwei gekreuzten Schlüſſeln krönt, iſt eine »barocke Tollheit«, die im Norden Italiens nicht ihresgleichen hat.

Dieſem letzten Verſuch ſei noch ein erſter der Renaiſſancekunſt von *Bernardo Roſſellino*[243]) entgegengeſtellt, der 1463 beim Dom in Pienza aus Travertingeſtein vollendete Glockenturm. Trocken und armſelig der Anfang, ſchwülſtig und toll das Ende — glanzvoll nur der Vierungsturm der *Certoſa* bei Pavia!

298. Sakriſteien.

Weitere ſpätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordſeite der Kirche, aber regelmäſsig in der Nähe des Hochaltars gelegen, ſind die Sakriſteien, die zum Aufenthaltsort der Geiſtlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenſchatzes und der Bücherei beſtimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden ſie auch mit Altären ausgeſtattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaiſſance oft glanzend durchgeführte und ausgeſtattete Bauteile der Kirchen, wie diejenigen in *San Lorenzo* (1426) und *San Spirito* (1496) in Florenz beweiſen (Fig. 63 u. 64 [S. 66 u. 67][244]), welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet wurden, an die ſich die gefeiertſten Künſtlernamen *Giuliano da Sangallo*, *Cronaca*, *Sanſovino* und *Bruneſlesco* knüpfen.

Eine umfangreichſte Anlage dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute

241) Vergl.: Gurlitt, a. a. O., S. 351—353.
242) Siehe: Geymuller, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 2, Fig. 6.
243) Siehe ebendaſ., Bl. 12 — und: Lasperres, a. a. O., S. 28.
244) Siehe auch: Lasperres, a. a. O., Bl. X.

Digitized by Google

neue Sakriftei von *St. Peter* in Rom fein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ift und in einem Kuppelraum von 15 m Spannweite den allgemeinen Sakriftteiraum aufnimmt; an letzteren fchliefsen fich noch 15 Nebenräume[215]).

30. Kapitel.

Aufsenbau der einfchiffigen und der bafilikalen Kirchen.

299. Ueberficht.

»Die altchriftliche Kirchenbaukunft gibt als Aufsenbau den zur Umfchliefsung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber.« Nur die Eingangsfaffade erhält eine reichere architektonifche Durchbildung, fogar mufivifchen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langfeiten und der Chor im Rohbau bleiben. Aehnlich verfährt auch die Protorenaiffance bei *San Miniato al Monte* in Florenz. Das romanifche und das gotifche Mittelalter dagegen dehnen die architektonifchen Gliederungen auf alle Aufsenteile aus, entwickeln fogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langfeiten.

Fig. 414.

Kirche *Santa Maria del Carmine* zu Neapel.

Auch hier müffen wir, wie bei den Paläften, verfchiedene Strömungen feftftellen, welche für die Geftaltung des Aeufseren von Einflufs waren. Dort wie da find es mittelalterliche und antike Elemente, an die angeknüpft wird; oft ift das mittelalterliche Syftem beibehalten, dann mit Renaiffanceformen umkleidet (Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *San Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilaftern mit verkröpftem Gebälke aufitzend mit antikifierenden Profilierungen); fchüchtern und taftend verfucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfaffade oder in der architektonifchen Anordnung des römifchen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfaffade der Renaiffancekirche gefunden zu haben glaubte.

300. Antike Strömung.

Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweife die kleine Bruderfchaftskirche *dell' Oca* in Siena[216]), die Kirche *San Pietro in Montorio* (Fig. 415) und bei bafilikaler Anlage *Sant' Agoftino* (Fig. 416), beide in Rom. Die Gefimfungen, Türen, Eck- und Wandpilafter find, wenn auch im Detail und in den Verhältniffen noch unfrei, aber fonft mit Bewufstfein vorgetragen, wobei das mittelalterliche

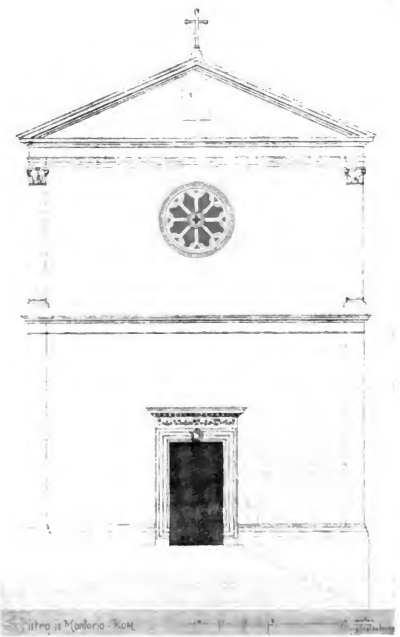
[215]) Vergl. den Grundplan in: Letarouilly-Simil, a. a. O., Bd. II, Plan 56.

[216]) Siehe in: Geymüller, v., a. a. O., *Francesco di Duccio del Guafta*, Bl. I.

Digitized by Google

Rofenfenfter noch fein Recht behält, bis die Renaiſſance in der Faſſade von *Sant' Andrea* in Mantua ſich von jedem Anklang an die unmittelbar vorausgegangene Kunſtepoche frei macht (Fig. 417), und in noch höherem Maſse an der Hauptfront von *San Giorgio maggiore* in Venedig, wo an Stelle der gräzifierenden Verhältniſſe

Fig. 415.



Kirche *San Pietro in Montorio* zu Rom.

und der Giebelform von *Sant' Andrea* die Verhältniſſe und Formen des antik-römiſchen Tempels vollendeten Stils in die Erſcheinung treten (Fig. 418). Die ſpätere Zeit bricht mit der groſsen Ordnung auf den Wandflächen und greift zur zweigeſchoſſigen Faſſadenbildung, zuerſt wohl hervorgerufen durch das Bedürfnis einer erhöhten Loggia zur Spendung des Segens — *Urbi et Orbi* — wie bei *Santa Maria maggiore*, der Lateranskirche, *San Marco* und *Santi Apoſtoli*, alle in Rom. Eine Ausnahme macht

Digitized by Google

hier *St. Peter*, wofelbſt die beiden Gefchoſſe innerhalb der beibehaltenen grofsen Ordnung fich befinden.

Wie *Alberti* bei feinen Paläſten die kleinen Ordnungen, analog den römifchen Theaterfaſſaden, ſtockwerksweife übereinander anbrachte, fo verfuchte er den gleichen Grundgedanken an der Eingangsfaſſade von *San Francesco* in Rimini, nach den vorhandenen Reſten und der Denkmünze[247]) des *Matteo de' Paſti* MCCCCL zu fchliefsen, den er aber bei *Sant' Andrea* wieder verliefs. Die Barockzeit nahm die kleinere

Fig. 416.

Kirche *Sant' Agoſtino* zu Rom.

Teilung der Höhe nach mit Vorliebe wieder auf, wie *Sant' Aleſſandro* in Mailand, *Santa Trinità* in Florenz, *Santa Maria a Scalzi* in Venedig, *San Vincenzo ed Anaſtaſio*, *Santa Maria* in Campitelli und *Santa Maria della Pace* und befonders der *Gefù* in Rom (Fig. 419) dartun. Auch auf den gotifchen Unterbau von *Santa Maria novella* in Florenz wufste *Alberti* nichts anderes zu bringen als eine Kleinpilafterſtellung mit antikem Tempelgiebel.

Bei der baſilikalen Anlage bot fich in der Faſſade ſtets eine Schwierigkeit: bei der Schmalfaſſade der Anfchlufs der niedrigen Seitenfchiffdächer an den erhöhten Mittelfchiffbau. Man war vor die Wahl geſtellt, auf die Löfung der altchriſtlichen

247) Abgebildet in: Müntz, a. a. O., Bd. I, S. 407

Digitized by Google

Fig. 417.

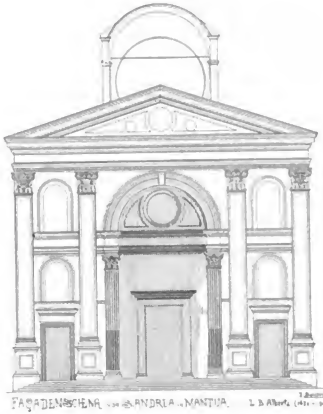


Fig. 418.

Digitized by Google

Baſiliken zu greifen, die eigentlich keine Löſung iſt, oder die Seitenſchiffe in Geſtalt einer Vorhalle an der Giebelfaſſade herumzuführen, wobei die Vorhalle das gleiche Pultdach wie die Seitenſchiffe erhält, oder die Abſchlußmauern der Pultdächer an den Mittelſchiffgiebel anfallen zu laſſen, wie es die Dachneigung gerade verlangte

Fig. 419.

Kirche *Il Gesù* zu Rom.

oder ergab. Beiſpiele: *San Criſogono* (Taf. XLII [248]), *Maria in Domnica*, *Baſilica Liberiana* (Taf. LXI [248]), *San Giovanni in Laterno* (Taf. LXX [248]), *Baſilica Vaticana* (Taf. LXXV [248]), *San Paolo* (Taf. LXXX [248]) und *Baſilica Oſtienſe* (Taf. LXXXII [248]), wobei der römiſche Halbgiebel oder bei gebogenen Dächern die Viertelkreisform zum Ausdruck kam. Man konnte es auch mit etwas Neuem verſuchen.

Alberti wählte den letzten Weg, den auch die ſpäte Phaſe der Renaiſſance

[248]) In: Canina, L. *Ricerche ſull' Architettura più propria dei Tempj Chriſtiani.* Rom 1846.

Digitized by Google

betrat, während *Palladio* am römiſchen Vorbilde haften blieb. Der erſte Künſtler der Renaiſſance ſetzte vor das Pultdach die Volute, ſonſt eine Uebergangsform im kleinen, hier in das Groſse übertragen (Fig. 420 u. 421). Um dieſe Form im groſsen Maſsſtab erträglicher zu machen, hauchte er dem Umriſs durch eine fein ornamentierte Inkruſtation Leben ein und ſchuf ſo bei *Santa Maria novella* in Florenz ein klaſſiſches Vorbild (Fig. 421*B*). In das Relief überſetzt wurde es ſpäter, bald ausbauchend, bald eingezogen, langgeſtreckt oder hochgezogen das Lieblingsmotiv der

Fig. 420.

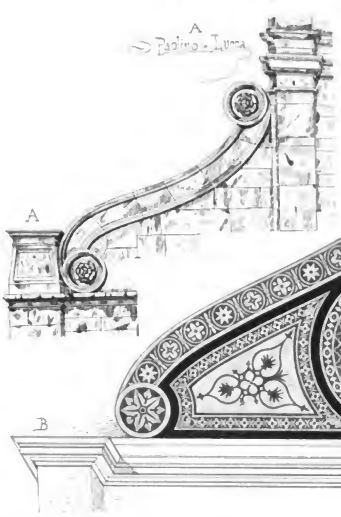


Fig. 421.

folgenden und beſonders der ſpäteren Zeit (Fig. 420*A*, 422 u. 423), vielfach gegen den guten Geſchmack verſtoſsend, bis zum Häſslichen ſich ſteigernd, das übrige Detail oft im Gröſsenmaſs herabſtimmend, wie dies beſonders bei *Sant' Agoſtino* in Rom auffällt. Wegen ihrer Geſchmackloſigkeit ſind die Voluten in Fig. 416 (S. 426) bei der Wiedergabe der ſonſt ſo keuſch entworfenen Faſſade unterdrückt, unter Berufung auf die Faſſade von *San Francesco al Monte* bei Florenz, wo beim Hochſchiff die gleiche Anordnung ohne Voluten eingehalten iſt.

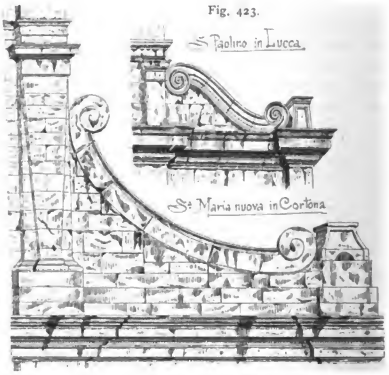
Wie einfach dagegen handelte der Architekt der Dorfkirche zu Iſola Farneſe, und doch wie reizvoll und ungekünſtelt iſt dieſes kleine Kirchengebäude (Fig. 424)!

Geſagt muſs noch werden, daſs vor lauter groſsen Abſichten die Ausführung der Faſſaden an den wichtigſten Kirchen unterblieben iſt. Nicht eine einzige be-

Digitized by Google

deutende gibt es von *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Roſſelino*, *Cronaca* und den beiden älteren *Sangallo*. Was *Giuliano* für die Faſſade von *San Lorenzo* in Florenz entworfen hat[249]) (4 Entwürfe), kann kaum befriedigen. Es ſind eben doch nur zuſammenhangloſe Dekorationsſtücke, hinter denen alles andere ebenſo gut ſtehen könnte als eine Kirche. Eine baſilikale Anlage wird kaum jemand dahinter ſuchen wollen; einem Verſuch, den Konflikt beim Anfall der Pultdächer der niedrigen Seitenſchiffe an das überhöhte Mittelſchiff zu löſen, iſt abſichtlich aus dem Wege gegangen. Die Seitenfaſſaden, ſoweit ihre Anlagen nicht noch aus mittelalterlicher Zeit ſtammen, wie z. B. am Dom in Como, bleiben einfach und ſchlicht, wie die Baſiliken des *Brunellesco* zeigen. Ohne jede Wandgliederung durch Pfeiler oder Säulen reiht ſich bei letzteren Fenſter an Fenſter in regelmäſsigen Achſenweiten. Ziehen ſich Architrave längs der Geſimſe hin, ſo treten ſie nur wenig über die Wandflächen vor, wie bei *San Spirito* in Florenz, oder ſie ſind in beſtimmten Zwiſchenräumen durch flache Konſolen ſcheinbar abgeſtützt, wie bei *San Lorenzo* ebendaſelbſt.

Fig. 422.



Dort iſt wohl das, was die Meiſter der frühen Zeit wollten, am beſten zum Ausdruck gebracht: einfach und doch vornehm in den Verhältniſſen bei, Vermeidung jeder unnützen oder rein dekorativen Beigabe. Rundfenſter in den Seitenſchiffwänden, langgeſtreckte, halbkreisförmig geſchloſſene in den überhöhten Mittelſchiffwänden und

Fig. 424.

Dorfkirche zu Iſola Farneſe.

[249]) Siehe: Geymüller, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 9.

Digitized by Google

Fig. 425.

Oratorio di San Bernardino zu Perugia.

eine Gliederung durch Blendbogen und Pilaſter der Aufsenwände des Kapellenkranzes[250]). Die Seitenfaſſaden der *Chieſa dell' Offervanza* in Siena haben aufser dem Konfolengeſims nur noch einige Rundfenſterchen (Ochſenaugen) als einzige architektoniſche Gliederung.

[250]) Siehe die betr. Abbildung in: Lasteyrie, a. a. O., Bl. VI.

Digitized by Google

Fig. 426.

Oratorio delle Spirito Santo zu Bologna.

301. Mittelalterliche Strömung.

Die vom Mittelalter noch beeinflufsten Faſſadenbildungen zeigen durchweg etwas mehr Wärme und ſtehen dem Empfinden des Nordländers in Sachen des Kirchenbaues näher. Wie weit er hierbei durch die Macht der Gewöhnung, durch Erziehung und Eindrücke in der Jugend beeinflufst iſt und wie weit ihm danach noch ein objektives Urteil bleibt, wollen wir ununterſucht laſſen. Die Tatſache dürfte un-

Digitized by Google

beſtritten bleiben: auch wir gewinnen dieſe Schöpfungen nach wiederholten Beſuchen und Studien der italieniſchen Kunſtdenkmäler eher lieber, als daſs wir uns von ihnen zurückzögen bei fortſchreitender Erkenntnis des inneren Weſens der Renaiſſance. Und wer heute im Stil der italieniſchen Renaiſſance den Kirchenbau fördern will, der wird freudiger und erfolgreicher arbeiten, ſo er an dieſe Erzeugniſſe anknüpft, als an die zu Tode gehetzten Leiſtungen der ſpäteren Zeit. Dort iſt noch lebensvolles Neues zu ſchaffen, hier nicht. Und gerade die kleineren Gotteshäuſer, Ora-

Fig. 427.

Gedächtniskapelle der Kirche *Sant' Andrea* zu Rom.

torien und Kapellen ſind es, in denen das reizvollſte geleiſtet wird; denn ſie werden zu »Prachtpforten« mit ihrem überreichen Aufwand von Ziermotiven, Figurenſchmuck und fein durchgeführter Kleingliederung. Die *Confraternità dei Laici* in Arezzo[251]), *San Bernardino* in Perugia (1461 erbaut; Fig. 425), die kleine rote Backſteinfaſſade von *San Spirito* in Bologna (Fig. 426), die *Madonna di Galliera* in Bologna[252]) mögen dafür zeugen. Man vergleiche in dieſem Sinne die Gedächtniskapelle von *Sant' Andrea* vor *Porta del Popolo* in Rom (Fig. 427) mit dem *Oratorio* von *San*

251) Siehe ebendaſ., Bl. XXXIX — und in: Geymüller v., a. a. O.
252) Siehe: Zeitſchr. f. Bauw. 1864, S. 29.

Digitized by Google

Spirito in Bologna und die kleine Kapelle bei Ragufa (Fig. 428) — was ift ausbildungsfähiger, was hat mehr Seele?

Wie mächtig aber auch im grofsen gearbeitet wurde, dafür ift die Faffade der *Certofa* bei Pavia ein Beleg (Fig. 429)! »Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ift das der romanifch-lombardifchen, abgeftuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb diefer feftgefchloffenen Formen beherbergt fie allen erdenklichen Reichtum in weifer Abftufung des Ausdruckes. Aufser aller Analogie fteht die Faffade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck und abgefehen von demfelben vielleicht die beftgedachte des XV. Jahrhunderts.« — So *Burckhardt*, nachdem er bekannt, dafs er feine frühere ungerechte Meinung, nach mehrmaligem Befuche des Baues, geändert habe[253]).

302. Faffaden mit befonderen Dachformen.

Als dritte Gruppe wäre, wohl von Venedig ausgehend, eine Anzahl von Kirchenbauten zu nennen, bei denen die Dachform an der Faffade zum Ausdruck gebracht ift, und zwar fo korrekt, als es immer nur gewünfcht werden kann; dabei hat das Dach des Mittelfchiffes die Halbkreisform oder die Form eines geftürzten Schiffsrumpfes, und die Dächer der Seitenfchiffe zeigen die Viertelkreisform. Mit dem antiken Sattel- und Pultdach ift bewufst gebrochen und dafür eine Form gewählt, welche auch öffentliche Profanbauten (*Palazzo del Configlio* in Padua, *Palazzo del Comune* gen. *la Loggia* in Brescia, Bafilika in Vicenza) der frühen und fpäten Zeit der Renaiffance aufweifen.

Fig. 428.

Kapelle zu Ragufa.

Glänzend ift diefer neue Gedanke, noch intereffanter durch die Eigenart der Konftruktion am Dom in Sebenico (Dalmatien) zum Ausdruck gekommen nach dem Querfchnitt in Fig. 430. Was diefer will, ift auch in der Faffade ausgefprochen. Gotifch begonnen, im Stil der Renaiffance weitergeführt und vollendet, in weifsem, iftrifchem Kalkftein ohne einen Span Holz durchgeführt! Die Haupt- und die Seitenfaffaden zeigen noch gotifche Portale, Fenfter und Gefimfungen, die Chorfenfter eine hübfche Verfchmelzung von gotifchem Mafswerk und Renaiffanceftützwerk. Ein in fich vollendetes Werk, das die höchfte Würdigung verlangt (Fig. 431 u. 432).

Hierher gehört auch das Kirchlein *San Salvatore* in Ragufa (Dalmatien), bei dem zwar hinter dem halbrunden Steingiebel ein flaches Satteldach gelegen ift, welches aber deshalb nicht minder fchön im Aufbau, in den Verhältniffen und im Detail erfcheint (Fig. 433). Der Einheit in der Kompofition und des Stils wegen kann feine Faffade höher geftellt werden als die von Sebenico, wie auch die kleine Faffade von *Santa Maria de' Miracoli* höher gefchätzt werden mufs als die grofse von *Santa Zaccaria* in

[253]) Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone. Bafel 1860. S. 120—121.

Digitized by Google

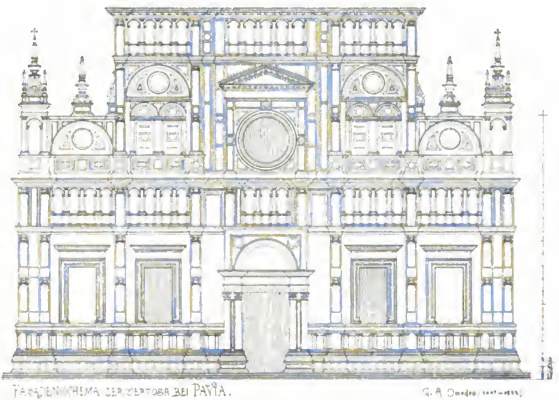
Venedig (Fig. 434). In *Maria de' Miracoli* iſt die Dachform maſsgebend für den halbrunden Steingiebel geweſen; bei *Santa Zaccaria* ſind die Giebel Dekorationsſtücke!

In dieſe Gruppe, wenn auch nicht rein im Abſchluſs des Faſſadenſyſtems, iſt die kleine Kirche in Lonigo bei Verona zu ſetzen (Fig. 435), bedingungsweiſe auch *San Giovanni in Monte* zu Bologna mit dem Motiv der Halb- und Viertelrundgiebel in der denkbar trockenſten Form (das XIII., XIV. und XVI. Jahrhundert waren daran tätig[254]). Auch bei dieſer Gruppe könnte eine Weiterbildung mit Erfolg einſetzen.

303. Baumaterial.

Für dieſe Werke wurde, gleichwie bei den Paläſten und den öffentlichen Profanbauten, als Baumaterial der kriſtalliniſche und gewöhnliche Kalkſtein, in Rom mit

Fig. 429.



Vorliebe der Travertin verwendet (*Santa Maria maggiore*, *St. Peter*, *Santa Maria del Popolo* u. ſ. w.), in Toskana der Sandſtein, vom Steinhauer bearbeitet, überſchliffen oder hammerrecht zugehauen, auch mit Putz überzogen, wie bei *San Spirito* in Florenz, in Genua bei *Maria di Carignano* und in Parma bei der *Steccata*. In monochromer und polychromer Ausführung wurden der Backſtein und die ornamentierten Terrakotten in ganz Oberitalien, in Bologna bis herab nach Siena (*Maria delle Grazie* in Mailand, *Certoſa* bei Pavia, *Santa Catarina* in Siena u. ſ. w.), dann die Marmorinkruſtation an den Prachtkirchen Venedigs und Genuas, auch in Florenz und a. a. O., ebenſo das Moſaik (*San Miniato* bei Florenz) verwendet.

304. Sockel.

Die Anordnung und die formale Durchbildung der Sockel, Portale, Fenſter und Geſimſe bedingen den Reichtum und die Wirkung der Faſſaden, die Wechſelbeziehungen zwiſchen Oeffnungen und Maſſen den Ernſt oder eine mehr heitere Aufſenſeite des Bauwerkes.

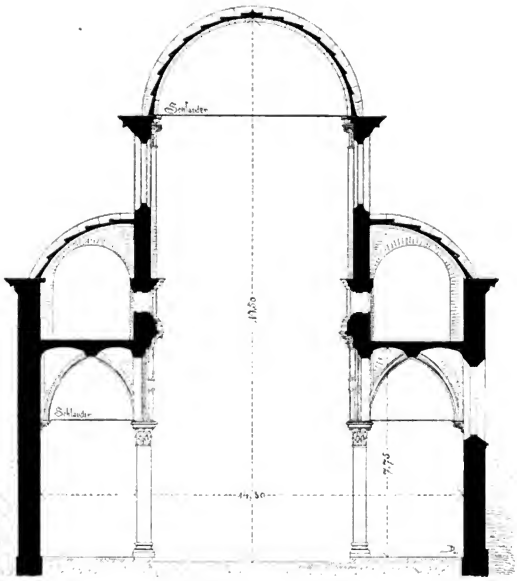
Nach dem Aufwand für die Faſſaden richtet ſich auch die Bildung der Sockel, gleichwie bei den Profanbauten vom einfachſten bis zum reichſten gehend. Ohne

[254] Eine Abbildung dieſes Bauwerkes findet ſich in: Malaguzzi Valeri, a. a. O., S. 74.

Digitized by Google

befondere Markierung eines folchen ift beifpielsweife das Stockmauerwerk an *San Francesco al Monte* bei Florenz durchgeführt, als einfache Plinthe mit Uebergangsprofil an *San Lorenzo* und an *San Felice* ebendafelbft. Poftamentartig, der Säulen- und Pfeilergliederung der Faffadenmauern wegen, ift der Sockel an *Santa Maria novella* in Florenz, an *Maria a Scalzi* in Venedig, an *San Paolino* in Lucca ausgeführt und dreiteilig, mit Sockelfufs, Rumpf und Deckgefimfe an *Santa Maria de' Miracoli* in Caftel Rigone (Umbrien).

Fig. 430.



Querfchnitt des Domes zu Sebenico.

Als Sitzftufe, gleichwie bei den toskanifchen Paläften, finden wir den Sockel bei *Maria delle Carceri* in Prato, an *Madonna di San Biagio* in Montepulciano; mit einer Dreiteilung darüber bei der *Chiefa della Madonna* in Mongiovino, und als lotrechtes Quaderwerk mit ornamentiertem abfchliefsendem Friesband an *San Francesco* in Rimini.

Der Sockel der Vorderfront der *Certofa* bei Pavia (Fig. 436) — ohne Vorbild und ohne Nachahmung; denn nur einmal in der Welt ift ein folcher Reichtum aus-

Digitized by Google

geführt worden — fetzt fich aus einem mit Kleinpilaftern gefchmückten Unterfatz zufammen, deren Zwifchenweiten mit Medaillons römifcher Kaifer ausgefüllt find,

Fig. 431.

Dom zu Sebenico.

und darüber ein Aufbau mit Reliefbildern aus der biblifchen Gefchichte, in ornamentierte Rahmen mit Eckmedaillons zwifchen Prachtpilaftern gefafst.

305. Portale.

Bei der reichften Bildung eines Haupteinganges beginnend, wäre wieder das Portal der genannten *Certofa* in erfter Linie anzuführen. Gekuppelte Säulen tragen

Digitized by Google

ein antikes Gebälke, über dem ſich ein rechteckig umrahmter Bogen mit figurengeſchmücktem Tympanon erhebt (Fig. 437); dann die Prachtportale des Domes in Como, woſelbſt die Innen- und die Aufsenſeite der ſüdlichen Eingangspforte mit gekuppelten Pilaſtern, zwiſchen Figurennischen, angeordnet ſind, darüber ein reich verziertes, antikes Gebälke, mit dreifach gegliedertem Rundbogen überſpannt, deſſen mittlerer, ſpeichenartig eingeteilt, Reliefdekorationen figürlichen Inhaltes aufweiſt, während das Bildwerk im Tympanon die Flucht nach Aegypten zum Vorwurf hat. Die Bogen ſind viereckig umzogen, und darüber iſt ein antikes Giebelfeld errichtet,

Fig. 432.

Dom zu Sebenico.

welches das Bild des Erlöſers, von Engelköpfen umgeben, zeigt. Einfacher iſt die Innenſeite geſtaltet, wobei nur bemerkt ſei, daſs dort die Pilaſterſchäfte der Höhe nach in 3 Felder geteilt ſind, welche Flachfigurennischen ſchmücken. Einen Ueberſchuſs von Reichtum mit hochgeſtelzten Kandelaberſäulen, üppigem Figurenſchmuck, mit einer Aedicula, die ein Madonnenſtandbild enthält, umgeben von muſizierenden Engeln und Putten, zeigt das Weſtportal des Domes, eine architektoniſch vielleicht angreifbare Kompoſition, aber eine der köſtlichſten Schöpfungen der Frührenaiſſance in Oberitalien. Welche Fülle und Anmut der Motive, welch wunderbare Ausführung, der auch die *Certoſa* nichts Beſſeres gegenüberzuſetzen hat[255])! Das Portal der linken Seitenfaſſade (1505—7) rührt von *Tomaſo* und *Giacomo Rodari* her.

[255]) Siehe Abbildungen hiervon in: Santo Monti, a. a. O., Taf. 12—17 — ferner in: Barelli, a. a. O., Taf. XVI, XVII—XX.

Digitized by Google

Ein weiteres koſtbares Geſchenk der frühen Renaiſſance iſt die intereſſante Faſſung des mittleren Einganges zur *Santa Maria de' Miracoli* in Brescia (1500—23), eine Anlage, die ſich nur durch die eigenartige Beſtimmung des Baues erklären läſst. Vier Freiſäulen bilden eine Art Vorhalle, die einen reich ornamentierten, geſchloſſenen Oberbau tragen; dieſer kann als »ſteinerner Reliquienkaſten« angeſehen

Fig. 433.

Kirche *San Salvatore* zu Ragusa.

werden, unter dem der Eintritt in das Innere ſich vollzieht. »Schmuck und ſtrahlend in ſeinem unerſchöpflichen Detailreichtum tritt das vorgelegte Mittelſtück der Faſſade heraus«, den Beſchauer feſſelnd und ihn das Unorganiſche des Ganzen zunächſt vergeſſen laſſend[256]).

Als ein anderes glänzendes Stück dürfte noch das Portal von *Santa Maria maggiore* in Bergamo zu nennen ſein. Die den Eingang flankierenden Säulen tragen

[256]) Siehe: Meyer, a. a. O., Teil II, S. 225 ff.

Digitized by Google

dort weitausladende Prachtkonfolen, auf denen ein halbrundes, kaſſettiertes Tonnengewölbe ruht, das wieder an der Stirnſeite rechteckig umrahmt iſt. Dieſer obere Vorbau gewährt dem Tympanon und den Eintretenden bei ſchlechtem Wetter einen vermehrten Schutz.

Fig. 434.

Kirche *Santa Zaccaria* zu Venedig.

Die toskaniſchen und römiſchen Kirchen der frühen Zeit begnügen ſich mit einer einfacheren Behandlung, indem ſie auf das Uebermaſs von ornamentalem Schmuck verzichten und ſtatt der Säulen viereckige Pfeiler nehmen, die dann aber gleichfalls wieder ein antikes Gebälke mit Bogenverdachung und Tympanon tragen

Digitized by Google

(Fig. 438: Portalftück der *Maria della Quercia* bei Bagnaja). Dem viereckigen Pfeiler weicht, unter Beibehaltung der übrigen fchmückenden Zutaten, der korinthifche Pilafter mit flachem Relief an den Eingangsportalen der Vorhalle von *San Marco* in Rom

Fig. 435.

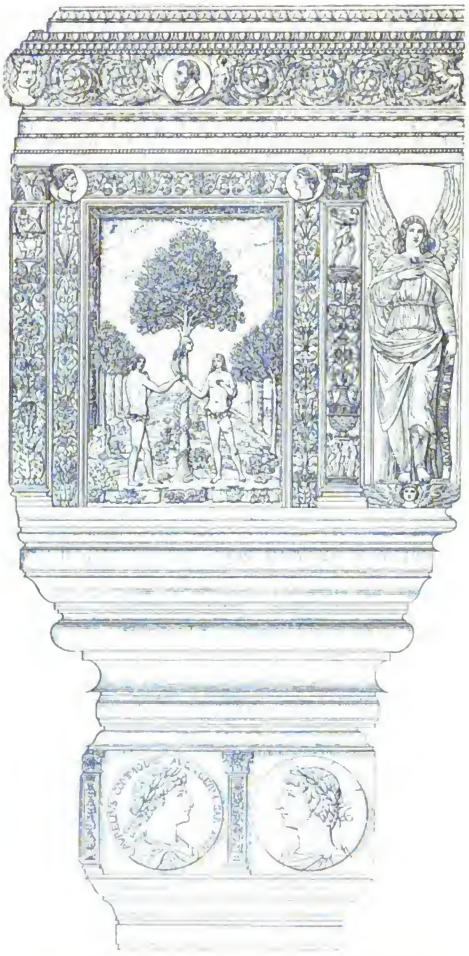
Kirche zu Lonigo bei Verona.

und in der *Badia* bei Fiefole (Fig. 439 u. 440); bei letzterer ift über dem Gebälke noch ein attikaartiger Auffatz angeordnet, den ein leeres Halbrund mit Eck- und Mittelakroterien krönt.

257) Fakf.-Repr. nach: Durelli, G. & F. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1863.

Digitized by Google

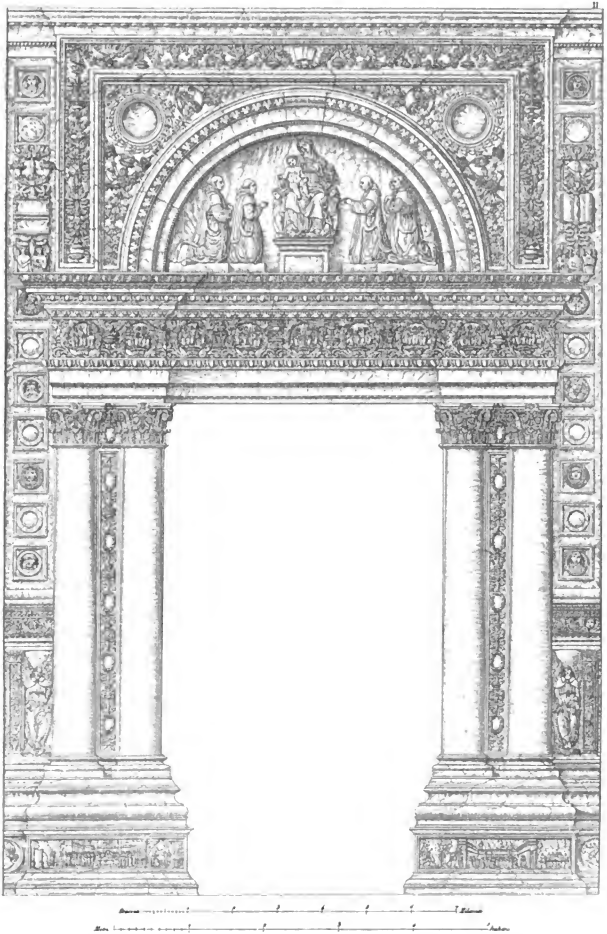
Fig. 436.



Vom Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia[257]).

Digitized by Google

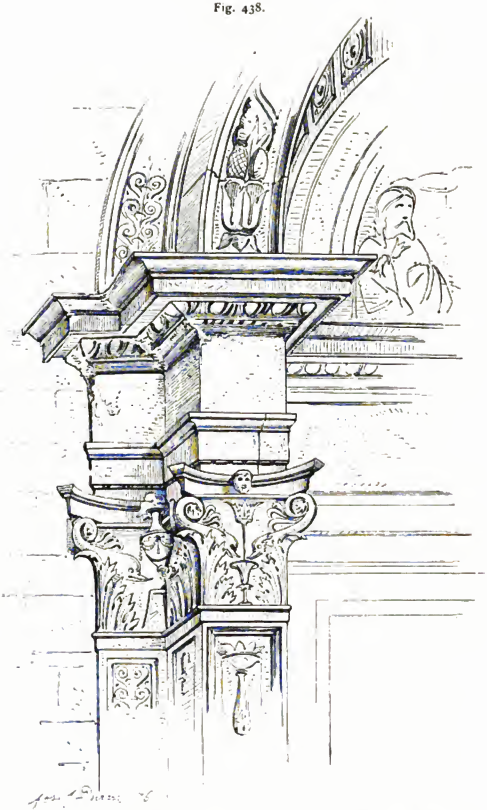
Fig. 437.



Portal der *Certosa* bei Pavia[257]).

Digitized by Google

Fig. 438.

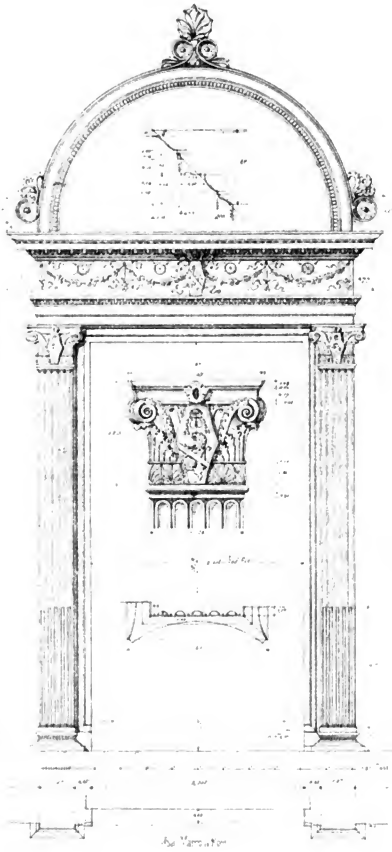


Vom Portal der Kirche *Maria della Quercia* bei Bagnaja.

Die letztgenannten Beiſpiele zeigen, beſonders das *Badia*-Portal, originelle und meiſterhaft behandelte Profilierungen, die den Architekten erſten Ranges als Verfaſſer unſchwer erkennen laſſen, wie dies auch der ganze vornehm edle Aufbau bei wunderbar ſchönen Verhältniſſen zeigt.

Digitized by Google

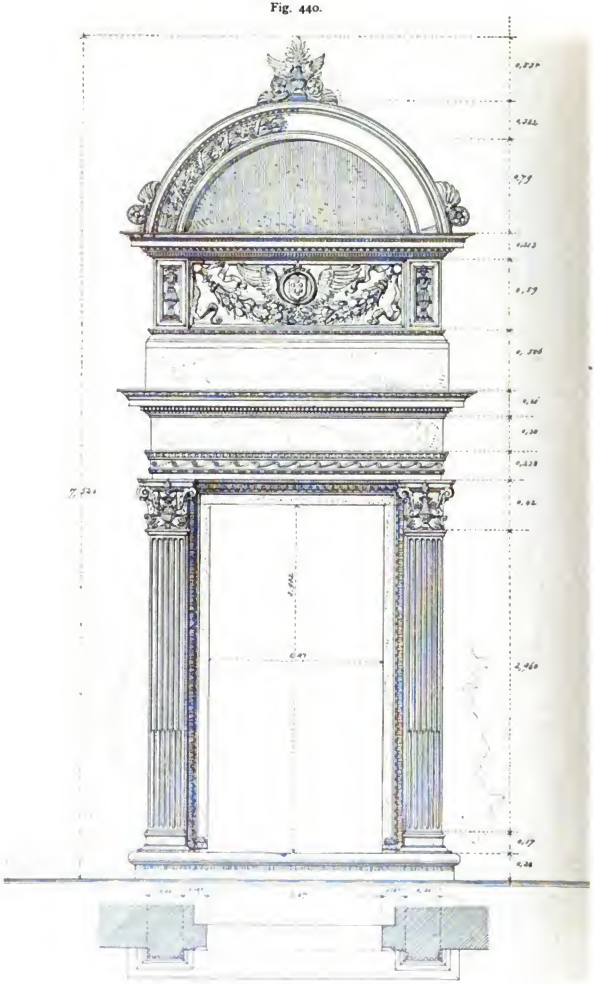
Fig. 439.



Von der Vorhalle der Kirche *San Marco* zu Rom.

Digitized by Google

Fig. 440.



Von der *Badia* bei Fiefole.

Digitized by Google

Fig. 441.

Portal der Kirche *Santa Catarina* zu Bologna.

Digitized by Google

Wie die Backſteinarchitektur die gleiche Aufgabe gelöſt hat, zeigt Fig. 441: das Prachtportal der *Santa Catarina* in Bologna, mit dreifach abgeſtuften Pilaſtern und dem Muſchelaufſatz über dem antiken Gebälke, aus roter Terrakotta angefertigt — ein ornamentales Schmuckſtück erſten Ranges.

Am einfachſten erweiſen ſich die Eingangsportale an frühen Kirchenbauten in Siena und Rom: als ſchlichte Türen mit geraden oder Spitzverdachungen, wie an *San Pietro in Montorio* (Fig. 415, S. 425) und *San Agoſtino* in Rom (Fig. 416). Eine mit Säulen und Spitzverdachung verſehene Tür hat *San Salvatore* in Raguſa (Fig. 433, S. 439) aufzuweiſen. Bei der Anlage von drei Eingangstüren an der Hauptfront iſt gewöhnlich eine größere Mitteltür mit zwei kleineren, gleichgebildeten Seitentüren angeordnet.

Säulenportale mit gebrochenen und geſchwungenen Giebeln, mit Kartuſchen und Bildwerk über und zwiſchen denſelben, gehören der Barockzeit an, und es wären beiſpielsweiſe hier zu nennen: *San Gregorio* in Meſſina, *Maria in Campitelli* zu Rom und *Maria di Carignano* in Genua (Fig. 486: Geſamtanſicht der Kirche) und viele andere.

Geſchloſſen wurden die Türöffnungen durch einfache, geſtemmte, meiſt aus Lärchenholz angefertigte Flügeltüren oder auch durch kaſſettierte Flügel mit geſchnitztem Rahmenwerk, wie z. B. an der *Collconi*-Kapelle in Bergamo (Fig. 246 *c*, S. 263) und in gleicher Weiſe am *Battiſtero* und am Dom in Parma; an letzterem ſind die Haupt- und Seitentüren mit geſchnitzten Roſetten in den Füllungen und mit Bronzeſtiften an den Kreuzungen der Rahmenhölzer ausgeführt; hoch oben an einer Querleiſte iſt eingeſchnitten: »MCCCCLXXXXIIII. *Luchinus Blachinus. Parmens. cocinavit*« (wohl *concinnavit*[258]). Prächtige Holztüren ſind noch an der *Pazzi*-Kapelle in Florenz zu finden.

Reliefgeſchmückte Erztüren ſind uns in der alten Sakriſtei von *San Lorenzo* in Florenz noch erhalten (worauf ſchon hingewieſen; ſiehe Fig. 246 *a* bis *h*, S. 263); die wunderbarſten, in ehernen Pfoſten gehend, bleiben aber für alle Zeiten diejenigen des *Lorenzo* und *Vittorio Ghiberti* am *Battiſtero* in Florenz, wobei der Ruhm des *Andrea Piſano* (1336), der die erſten Bronzetüren für den genannten Bau lieferte, nicht geſchmälert werden ſoll. An dieſen ſind es lebensfriſche Reliefkompoſitionen in Vierpaſsrahmen; an den anderen ſind es viereckige Rahmenfüllungen, welche die figürlichen Darſtellungen aufzunehmen haben. *Lorenzo Ghiberti* führte 1403—24 das eine Flügelpaar und 1425—52 das andere aus, während *Vittorio*, der Sohn *Lorenzo*'s, die Pfoſten der *Piſano*-Tur (1452—62) anfertigte; ſie bleiben ein Wunder der Kunſt, und der groſse Florentiner dürfte nicht geirrt haben, wenn er ſagte, ſie ſeien würdig, die Pforten des Paradieſes zu ſchmücken. Die Türpfoſten haben auf der Leibungsfläche flaches Ornament, auf der Vorderſeite Fruchtgewinde, Vögel und auch Köpfe, volle und unterhöhlte Arbeit, »dabei ſo naturaliſtiſch, als wäre der Gufs über den Gegenſtand ſelbſt gemacht« (Fig. 442). Die Oberflächen der Türen waren ehedem ganz vergoldet; Spuren davon ſind noch reichlich vorhanden, die zuſammen mit der Patina der Bronze ſo reizvoll wirken und unſerem modernen Geſchmack wohl mehr entſprechen als der alte Zuſtand.

Auch *Filarete*'s eherne Türen der groſsen Mittelpforte von *St. Peter* (1439—45) dürfen hier nicht vergeſſen werden, wenn ſie auch die Kraft und den Zauber der

[258]) Siehe auch: Burckhardt, J. Der Cicerone u. ſ. w. Ausg. von 1898. S. 409.

Digitized by Google

Fig. 442.

Ghiberti's Tür am *Battiſtero* zu Florenz.

Ghiberti'ſchen nicht erreichen. Was Papſt *Eugen IV.* am erſten Kirchenbau der katholiſchen Chriſtenheit zur Ausführung bringen ließ, hat Florenz überboten[259]).

306. Fenſter.

Die Mittel- und Seitenſchiffenſter ſind ſchlichte Rundöffnungen oder als reichere Roſen mit Speichen gebildet (Rom, Sebenico, Raguſa, Florenz), neben denen die

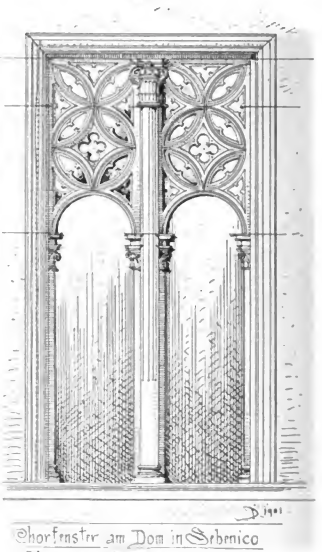
[259]) Ueber den Wert dieſer Arbeit ſiehe auch: MEYER, a. a. O., Bd. I, S. 82.

Digitized by Google

hochgezogene Schmalform mit halbrundem Abſchluſs, ganz in mittelalterlichem Sinne, vorkommt, oder ſie ſind gerade abgedeckt und in der ſpäten Zeit auch ſtichbogenförmig geſchloſſen. Die Umrahmungen haben dabei die einfachſten Profilierungen, welche wieder ganz reichen Bildungen Platz machen.

Der Uebergangsſtil zeigt in Fig. 443 die Rechteckform; der Sturz iſt durch ein ſchlankes toskaniſches Säulchen abgeſtützt; unter dem erſteren befinden ſich zwei gekuppelte Rundbogenfenſter mit mittelalterlichem Maſswerk (Chorfenſter am Dom in Sebenico). Die frühe Renaiſſance gibt ein reiches Beiſpiel eines anderen gerade überdeckten Fenſters (*Colleoni*-Kapelle in Bergamo) mit einem mächtigen Aufwand von Pilaſtern, kannelierten und gewundenen Säulchen und Kandelabern, Freifiguren und Medaillons. Die Verwendung bunter Marmorſorten und die Ueberladung mit Zierformen geben dem Fenſter einen etwas profanen Charakter, wenn nicht der eigenartige Verſchluſs der Lichtöffnung (Fig. 444) durch die nahegeſtellten Säulchen wieder davon abſehen machte.

Fig. 443.



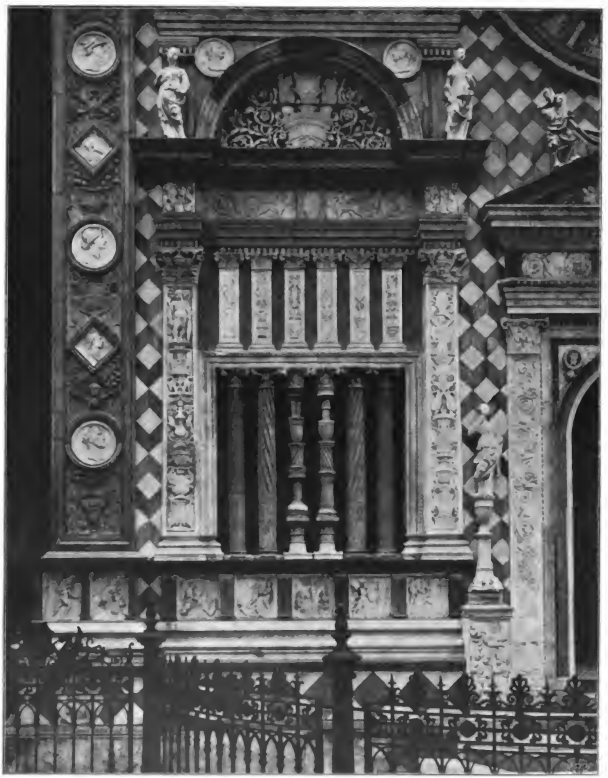
Chorfenſter am Dom in Sebenico
Uebergangsſtil

Auch hier iſt es wieder die *Certoſa* bei Pavia, welche mit der Volltönigkeit ihrer Verzierungsluſt, jedoch bei klaren, guten Verhältniſſen, das Höchſte bietet (Fig. 445 u. 446). Das ſchlanke, hohe Doppelfenſter, deſſen Bogen durch kandelaberartige Stützen getragen werden, iſt von einem rechteckigen Rahmen umzogen und dieſer wieder durch einen weiteren zweiten, der durch einen Fries und eine Verdachung mit reichſtem Bildwerk bekrönt iſt; auf dem Geſimſe liegen Drachen mit geringelten Schwänzen oder Voluten, auf denen weibliche Figürchen ruhen oder die einen zwiſchengeſtellten Kandelaber bekränzen. Das Ganze hebt ſich auf einem Grunde von viereckigen Füllungen mit Medaillons und Wappenſchilden ab — das Stolzeſte, was oberitalieniſche dekorative Plaſtik an einem Architekturteil je geſchaffen!

Aehnlich haben auch die Meiſter des Domes in Como keine Mittel geſcheut, um ihre in der Grundform romaniſchen Fenſter mit den abgeſchrägten Leibungen durch Pilaſter und Giebel ornamental bedeutend zu geſtalten (Fig. 448), während wieder die Toskaner in den Umrahmungen der Fenſter ſo ſchlicht und einfach bleiben, als dies nur möglich iſt (Fig. 447; vergl. auch *Santa Annunziata* in Arezzo, *San Spirito* in Florenz u. a.).

Digitized by Google

Fig. 444.



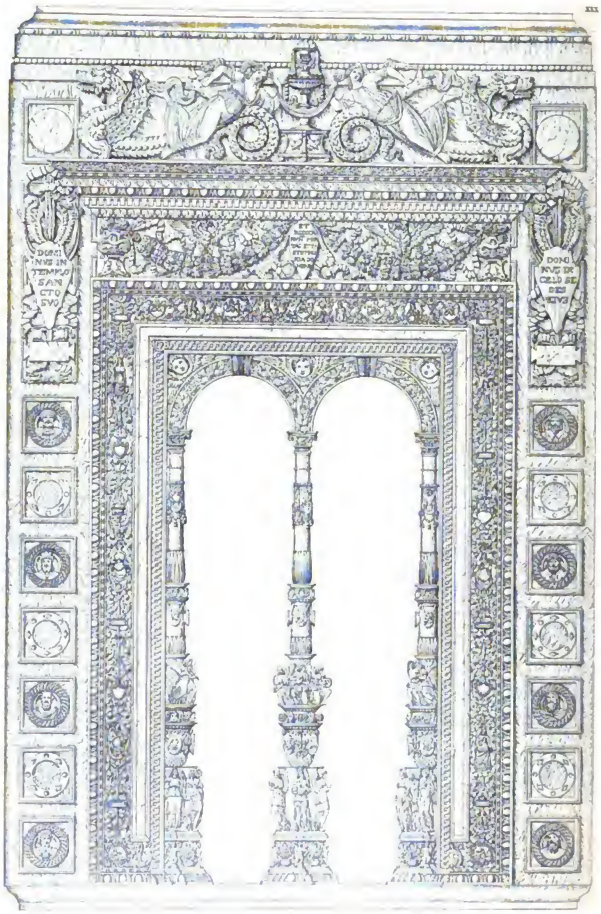
Fenſter der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo.

Der Barockſtil verwendete breitere Lichtöffnungen und gab dieſen Umrahmungen, die ſich von denjenigen der gleichzeitigen Palaſtfenſter nur wenig unterſcheiden (Fig. 449).

Die altchriſtliche Architektur war beim Kircheninneren dem Lichte freundlich; man liebte helle Räume. Die in Rom übliche Lichtzufuhr geſchah in feierlicher,

Digitized by Google

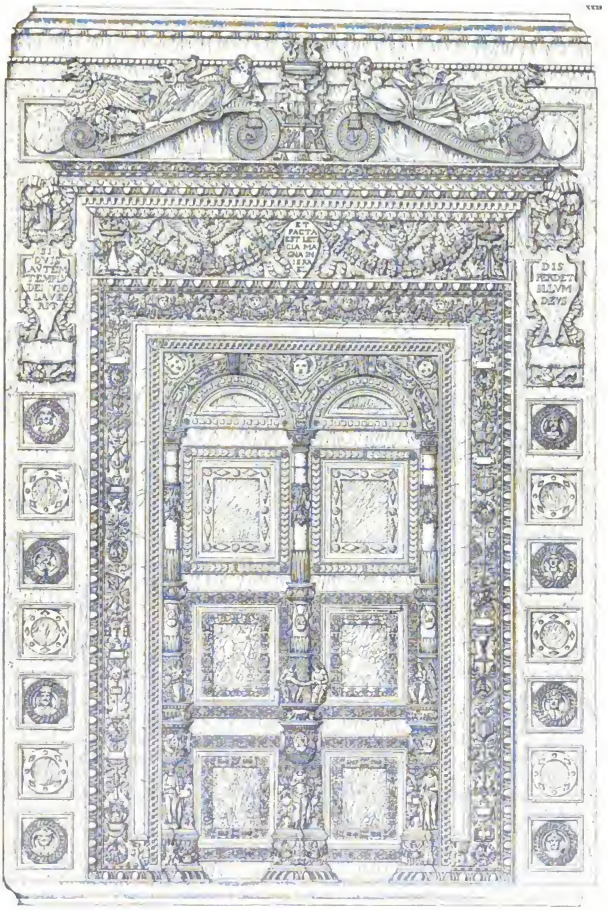
Fig. 445.



Von der *Certosa* bei Pavia [257]).

Digitized by Google

Fig. 446.



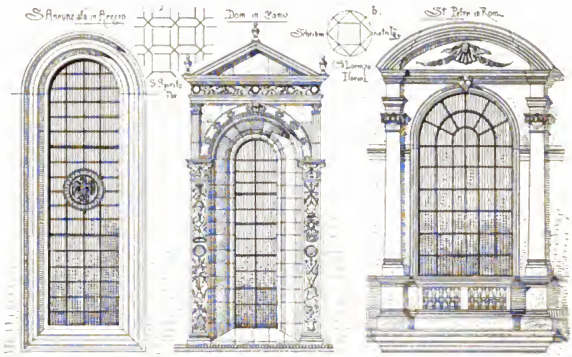
Von der *Certosa* bei Pavia [251]).

Digitized by Google

ſchöner Weiſe durch die Fenſter der Hochwände, während in Ravenna auch die Seitenſchiffe und Apſiden Lichtfenſter erhielten, was, wie geſagt, mit der Stellung des Altars nach Weſten oder Oſten zuſammenhing, den die römiſchen Chriſten gegen Abend, die ravennatiſchen gegen Sonnenaufgang ſtellten.

Während des Mittelalters ſperrte man das Tageslicht auch in Italien durch dunkle, farbige Fenſterſcheiben ab. Die Renaiſſance konnte dieſe wegen des reichen farbigen Schmuckes der Wandflächen- und Deckenmalereien nicht brauchen und begnügte ſich mit hellen, in Blei gefaſsten Plangläſern oder Butzen, die in gefälligen Muſtern angeordnet worden ſind. Klares, ſchönes Tageslicht; alle myſtiſchen Effekte ſind ausgeſchloſſen!

Fig. 447. Fig. 448. Fig. 449.



Seitenschiff-Fenster der Frührenaissance u. des Barocco.

Der Verſchluſs der Fenſteröffnungen mit Gläſern war, wie im Altertum, alſo auch der frühchriſtlichen Zeit bekannt; der Gebrauch aber war ein beſchränkter. Durchbrochene Steintafeln und Holzgitter, transparente Gipſe, Gipsſpate (*feneſtrae Gypſeae*) muſsten dafür Erſatz leiſten. Die Protorenaiſſance bediente ſich im Chor von *San Miniato* noch dünner, geſchliffener, heller Marmorplatten als Fenſterverſchluſs, welche des Morgens, wenn die Sonne noch nicht hoch ſteht, ein warmes gelbliches Licht in zauberhafter Weiſe in den Raum fallen laſſen.

Geſchmackvolle Muſterungen der Verbleiung waren übrigens in den Jahrhunderten vor der Renaiſſance ſchon üblich; man nahm auch mit kleinen runden Butzen vorlieb, die auf der Reichenau ſchon unter Abt *Linthar* (934—49) als Verſchluſs von Kirchenfenſtern erwähnt werden[260]).

Die Fenſter eines Wandelganges in der *Certoſa* bei Florenz beſitzen noch gemalte Glasfenſter, Buntmalereien auf durchſichtigem Glaſe, in der Kompoſition und in den Farbengebungen denen in der *Laurenziana* zu Florenz verwandt. Die äuſserſte

260) Vergl.: Geiges, F. Der alte Fenſterſchmuck des Freiburger Munſters. Freiburg 1902. S. 30.

Digitized by Google

Seitenkapelle von *Maria novella* in Florenz, links vom Chor und vom Eintretenden, befitzt gleichfalls noch zwei Fenfter mit Malereien auf durchfichtigem Glafe, die einen Mediceerfchild tragen; bei diefem kommen die 5 roten Bälle auf gelbem Grunde und gelbe Kreuze auf blauem Felde vor. Die Kapelle unmittelbar neben dem Chor links zeigt noch Refte einer urfprünglichen, aber einfachen Renaiffanceverglafung. Die gleiche Kirche hat im Rundfenfter der Langwände des Mittelfchiffes Butzen aus hellem Glas mit einem Wappeneinfatz in der Mitte aus hellem und farbigem Glas. Im Tranfept hat das Rofenfenfter die Butzen fchuppenartig geordnet fitzen.

San Lorenzo in Florenz hat mäfsig grofse quadratifche Scheiben aus hellem, gewöhnlichem Glafe, während das Rundfenfter im Chor der Sakriftei Butzen mit einem farbigen Rundftück aufweift. Die Fenfter der berühmten Mediceerkapelle in *San Lorenzo* find mit je 6 einfachen weifsen Gläfern gefchloffen. In *San Spirito* zu Florenz find die Fenfter gleichfalls mit weifsem Glafe von quadratifcher Form (68 Stück für jedes Fenfter) verfehen und tragen im Mittelfeld ein buntes Medaillon (Adler mit bunter Bordüre). Ein kleines Fenfter über dem Altar einer Seitenkapelle ift, zur Hälfte etwa, mit einem bunten Wappen von Putten gehalten, dunkel verglaft; darüber aber folgen wieder helle Scheiben mit gut gemufterter Bleifaffung.

Ein Fenfter der *Maddalena de' Pazzi* (*Via de' Pinti* in Florenz), Seitenkapelle links, ift von einer fchmalen bunten Bordüre eingefafst, hat weifse, perlmutterartige Butzen, bunte Hornaffen, ein farbiges Medaillon in der Mitte mit einem Wappen (Löwe und Eber als Wappentiere, ein anderes auch mit einem Figurenbild).

307. Gefimfe.

Die Traufgefimfe tragen meift den antiken Charakter und beftehen fonach aus Architrav, Fries und Corona, mehr oder weniger reich in den Einzelheiten durchgebildet. Der Architrav ift mehrfach abgeplattet, der Fries glatt oder mit Rundftücken befetzt, auch mit Feftons gefchmückt; die Hauptgefimfe find nur an der fchutzenden Platte mit krönenden und ftützenden Gliedern verfehen oder mit Eierftäben, Zahnfchnitten und Konfolen befetzt, übereinftimmend mit dem normalen antiken korinthifchen Traufgefimfe, wie dies bei der Kapelle des *Palazzo Turchi*, den Kirchen *Santa Caterina* und *Santa Maria delle Nevi* in Siena der Fall ift.

Die *Offervanza* in Siena hat ein einfaches Konfolengefims ohne Fries und Architrav, der Dom in Como die reichfte Gefimsgliederung mit Echinosleifte, Zahnfchnitten und Konfolen.

San Lorenzo in Florenz zeigt die vornehme einfache Faffung ohne Aufwendung dekorierter Zierglieder, das Hauptgefims ohne Zahnfchnitte und Konfolen.

Der gleiche Zug geht auch bei den Giebelgefimfen durch, wie die Ausführungen bei *Sant' Agoftino* in Rom, *San Giorgio* in Venedig u. a. m. beweifen.

---

31. Kapitel.

Innenräume und ihre Beftandteile.

308. Innenräume.

Die Wirkung im Inneren wird in erfter Linie durch die Grundrifsanordnung bedingt, ift alfo von der ein- oder mehrfchiffigen Anlage abhängig, dann von der Art der Deckenbildung und fchliefslich von der Gliederung der Wände. Dafs die Anordnung der Fenfter, die Gröfse und der Verfchlufs derfelben, die Mitwirkung

Digitized by Google

der monumentalen Malerei und Plaſtik ein gewichtiges Wort noch mitzuſprechen haben, wurde bereits erwähnt. Den Eindruck des Erhabenen muſs der architektoniſche Aufbau geben; derjenige des Prachtigen hängt von der Koſtbarkeit der Materialien und der Beſchaffenheit der dekorativen Ausſtattung des Inneren überhaupt ab.

Das Glänzendſte wurde hier von der Renaiſſance verſucht und auch verwirklicht, wie die *Certoſa* bei Pavia, *St. Peter* und die groſsen Baſiliken in Rom, ausgezeichnet durch eine edle Auffaſſung, beweiſen. Eine Ueberfülle der vornehmſten Bauſtoffe, von Marmor und Edelmetallen, Stukkierung und Malerei, bei höchſter Prachtentfaltung, weiſen die Kircheninneren des Barockſtils auf. (Vergl. *Il Geſù* in Rom und die Kirchen Süditaliens in oft widerwärtiger Aufdringlichkeit.)

309. Decken und Dachſtühle.

Mit dem ſog. offenen Dachſtuhl als Decke, aber bei bunter Bemalung desſelben, begnügt ſich die Protorenaiſſance in *San Miniato* und ohne ſolche die frühe Renaiſſance in *San Francesco al Monte* in Florenz, in *San Francesco* in Rimini.

Ihm folgt die wagrechte Holzkaſſettendecke, nach antikem Vorbilde aus guter Zeit, mit quadratiſchen oder rechteckigen Füllungen bei winkelrecht ſich durchſchneidenden Rahmenhölzern, die Kreuzungspunkte mit Roſetten beſetzt. Die beiden ſchönſten dieſer Art dürften diejenigen von *Marco de' Dolci* (1467—71) in *San Marco* (ſiehe die nebenſtehende Tafel) und diejenigen von *Giuliano da Sangallo*[260]) in *Maria maggiore* zu Rom ausgeführte ſein. Die erſtere nach nebenſtehender Tafel in Blau, Violett und Gold gehalten, die letztere in Weiſs und Gold, bei »weiſe gemäſsigtem Reichtum goldener Zieraten auf weiſsem Grunde, den man ſonſt nur ſelten findet«.

Eine ſehr glänzende Leiſtung in dieſem Sinne iſt auch die noch ſtrenge eingeteilte Decke des Domes in Piſa vom Ende des XVI. Jahrhunderts (ſiehe die Tafel bei S. 138). Eine weiſs auf blauem Grunde gemalte Kaſſettendecke der frühen Zeit (1497, von *Pier' Antonio dell' Abbate*) iſt im Obergeſchoſs der *Scuola del Santo* in Padua gut erhalten.

Von dem aus der Deckenbalkenkonſtruktion hervorgegangenen Prinzip der Kaſſetteneinteilung weichen die Holzdecken der ſpäteren Periode ab; eine willkürliche, ohne alle organiſche Verbindung mit dem Inneren ſtehende Einteilung — ein Spiel von Vielecken, Rundfiguren, geſtreckten Spitzfüllungen u. dergl. — verdrängt die organiſch gegliederte alte Form. Alle dieſe Decken ſind im natürlichen Holzton belaſſen oder in bunter Bemalung ausgeführt.

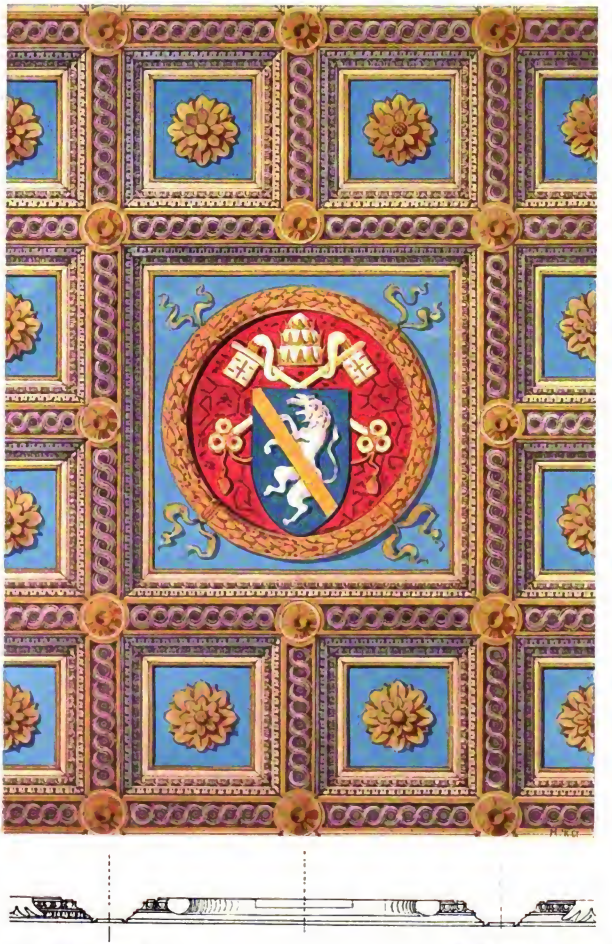
»Von glücklich gemiſchtem, architektoniſchem und vegetabiliſchem Reichtum« iſt von der erſten Gattung die gut geſchnittene Decke der *Badia* in Florenz zu erwähnen (1625 von *Segaloni* ausgeführt), unter den farbigen diejenige der *Annunziata* von *Ciro Ferri* und als eine bunte und barocke Arbeit die vergoldete Decke in *Santa Appollonia* in Florenz. Als gleichfalls ſchon ausgeartet, aber »als freies Prachtſtuck« iſt noch die Decke von *San Stefano de' Cavallieri* in Piſa, nach 1600 hergeſtellt, zu nennen.

Als Arbeit um 1550 iſt noch die Kaſſettendecke der Kirche *San Pietro* in Perugia erwähnenswert und als ſchönes Stück einer »Holzwölbung« die Decke im rechten Seitenſchiff von *San Giacomo dell' Orto* in Venedig.

Die ſtattlichſten und prächtigſten Kaſſettendecken bietet der römiſche Barocco mit ſeinen oft bizarren Geſchränken, bei denen auſser der reichen Verwendung von

[260]) *Vaſari* ſchreibt die Decke dem *Antonio* zu. — Im Maiheft 1893 der *Raſſegna d'Arte* ſucht man *Allerei* als Meiſter derſelben feſtzuſtellen.

Digitized by Google



Nach einer Aufnahme des Verf.

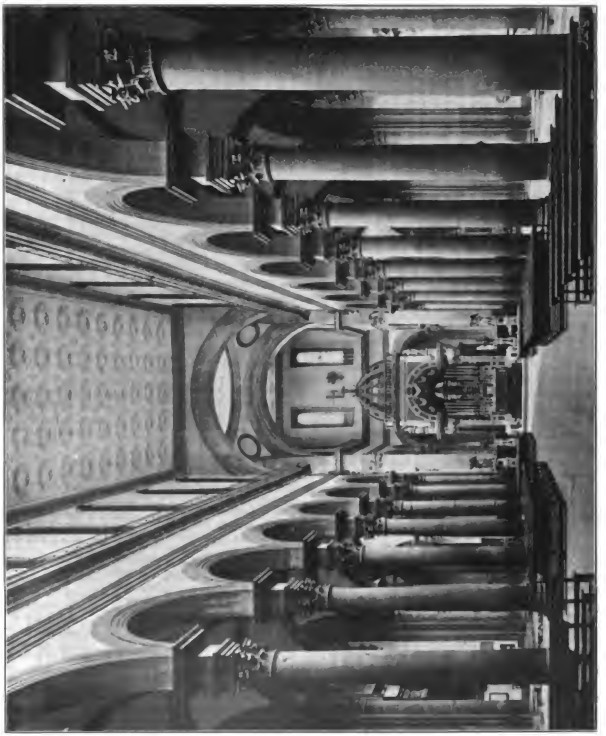
Von der Kirche SAN MARCO zu Rom.

Digitized by Google

Digitized by Google

Gold noch die Farben Blau, Rot, Grün und Weifs angewendet find. Die meiften find um die Zeit von 1600 ausgeführt und unter diefen mit die prächtigfte in *Santa Maria in Trafteverc* zu Rom. Andere find in *San Crifogono*, *San Cefarco*, *Araceli*, im Lateran, in *Sant' Agnefe* u. f. w. zu finden.

Fig. 450.



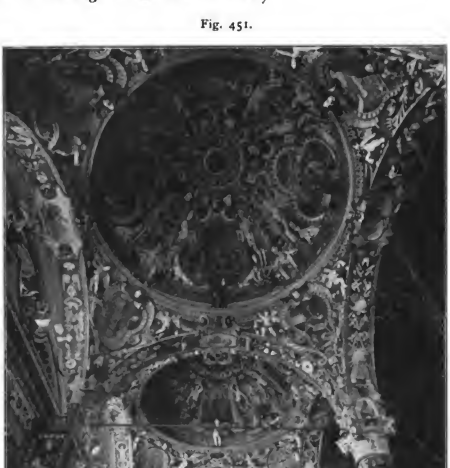
Inneres der Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Gewölbte Stein- und gerade Holzdecken find im Inneren der grofsen Bafiliken des *Brunellesco*, in *San Lorenzo* und *San Spirito* zu Florenz, ausgeführt, wo die Mittelfchiffe die wagrechte Ueberdeckung zeigen, während die Seitenfchiffe und die Vierungen gewölbt find, letztere in Form von mäfsig entwickelten Kuppeln (Fig. 450: Inneres von *San Spirito*).

Digitized by Google

Vollſtändige Wölbungen in allen Teilen zeigen uns u. a. die ſchon angeführten Kirchen des Uebergangsſtils: *Maria della Catena* in Palermo, der Dom in Sebenico und aus der frühen Renaiſſance der Dom in Como, ſowie *Sant' Andrea* in Mantua. Bei letzterer bediente ſich *Alberti* der kaſſettierten Tonnengewölbe, die dann, mit und ohne Stichkappen, ein bevorzugtes Motiv der ſpäten Renaiſſance bleiben (vergl. *San Giorgio* in Venedig und *St. Peter* in Rom).

Fig. 451.



Von der Kirche *Maria delle Grazie* zu Brescia.

Den einzigen ſehr weſentlichen Einfluſs auf die Form der Renaiſſancewölbungen behielt die antike Kunſt, deren mächtige Leiſtungen auf dem Gebiete der Wölbekunſt noch in gröſserem Umfange erhalten waren als heute, beſonders in den groſsen Thermenanlagen.

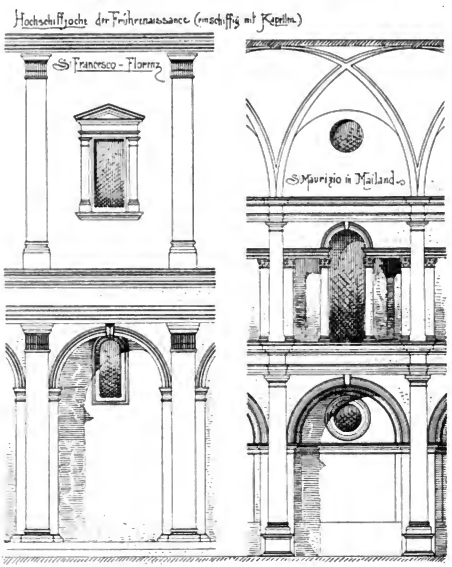
Das Mittelalter konnte unter ſolchen Verhältniſſen der Renaiſſance wenig bieten; ſie fühlte ſich durch die gröſseren konſtruktiven Leiſtungen der Antike viel mächtiger angezogen und verhielt ſich gegenüber den vermeintlichen Errungenſchaften der erſtgenannten Kunſtepoche eher ablehnend. In dieſem Sinne iſt der Widerwille der Renaiſſance gegen das Kreuzgewölbe bezeichnend, das *Baccio Pintelli* (1580) noch in ſeinen Kirchen, aber ohne Gurten anwendete. »*Dolcebuono* war der letzte,

Digitized by Google

der mit Gurten und oblongen Kreuzgewölben leichte und edle Wirkung erzielte«: im *Monaſtero maggiore* zu Mailand. In *Sant' Agoſtino* in Rom behielt *Pintelli* die mittelalterlichen, vortretenden Diagonalrippen noch bei, vernachläſſigte aber, wie geſagt, die Trennungsgurten zwiſchen den einzelnen Jochen.

Mehr Gnade fand das »verhehlte« Kreuzgewölbe, das gegen den Scheitel zur ſphäriſchen Fläche ausgebildet ward und ſich in dieſer Form beſſer zur Aufnahme von Flächendekorationen eignete.

Fig. 452. Fig. 453.



Die vorherrſchenden Formen blieben die Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem oder elliptiſchem Querſchnitt, beſonders diejenigen mit einſchneidenden Stichkappen, dann das echte und unechte Kugelgewölbe (böhmiſche Gewölbe), ſowie das Kugelgewölbe auf Pendentifs, und bei Apſiden und Kapellen das reine Viertelkugel- oder Niſchengewölbe.

Die Wölbflächen wurden entweder ſchlicht mit Putz überzogen oder durch Kaſſettierungen belebt (*Sant' Andrea* in Mantua), mit Malereien bedeckt (Chor von *Maria del Popolo* in Rom mit der farbenprächtigen Dekoration des *Pinturicchio*), mit Stukkverzierungen vollſtändig überſät, wie an Kuppelgewölben der *Madonna delle*

Digitized by Google

Grazie in Brescia (Fig. 451) oder mit Stukk und Malerei zugleich geſchmückt, wie an den Gewölben der Seitenkapellen in *Maria ſopra Minerva* zu Rom.

310. Wandflächen, ihre Dekoration und Gliederung.

Die Gliederung und Dekoration der Wandflächen in den Mittel- und Seitenſchiffjochen ſind bedingt durch die Anordnung der Lichtöffnungen, durch die Maſſen

Fig. 454.

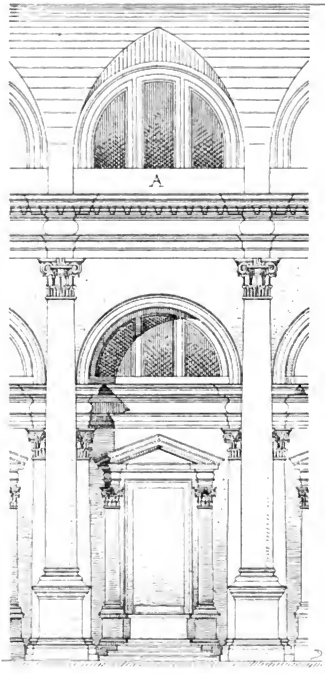


Fig. 455.

der umſchließenden und ſtützenden Elemente und durch Beſonderheiten in der Diſpoſition des Grundriſſes, wohl auch manchmal durch die gewählte Art der Ueberdeckung.

Von der Löſung der Aufgabe bei einſchiffigem Inneren mit Kapellenanlagen geben Fig. 452 u. 453 ein Bild, wobei daran erinnert wird, daſs *San Fran-*

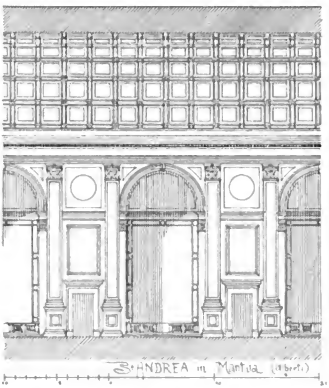
Digitized by Google

cesco bei Florenz den ſog. offenen Dachſtuhl und *San Maurizio* in Mailand eine überwölbte Decke hat.

In beiden Fällen wurden beſtimmte Teilungen in Joche durchgeführt, die durch Pilaſter markiert ſind. Dasſelbe iſt bei den in Fig. 454 u. 455 dargeſtellten Bildungen, gewölbten Kirchen der ſpäteren Zeit, der Fall, wofelbſt die Stützpunkte durch vorgeſtellte Säulen in antikem Sinne (Thermenanlagen) beſonders betont ſind.

Ruhen die Hochſchiffmauern und deren Decken auf Pfeilern, wie dies *Alberti* in *Sant' Andrea* in Mantua ausgeführt hat oder wie es bei *St. Peter* der Fall iſt, dann nimmt die Renaiſſance das gleiche wirkungsvolle Motiv auf, deſſen ſie ſich an Palaſtfaſſaden mit ſo groſsem Erfolge bediente (*Cancelleria* in Rom, *Palazzo Bevilacqua* in Verona) — die rhythmiſche Travée (Fig. 456 u. 457), und wirkt damit ebenſo bedeutend wie im Profanbau. Noch eigenartiger aber wird die Wirkung, wenn die Pfeiler durch zwiſchengeſprengte Bogen in zwei Stützen aufgelöſt ſind, wie bei *San Salvatore* in Venedig, und dieſe mit ſchmalen Tonnengewölben, gleichſam erweiterten Gurtbogen, im Mittelſchiff überſpannt werden, zwiſchen denen kleine Kuppeln auf Pedentifs ſich erheben. Die Tonnengewölbe im Mittelſchiff ſetzen ſich dabei nach den Seitenſchiffen fort, während die niedrigen Bogen zwiſchen den Pfeilern zu Stirnbogen von dahinter liegenden Kuppelgewölbchen im Seitenſchiff werden.

Fig. 456.



Von der Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

Tritt die Säule als Stütze der Mittelſchiffwand wieder in ihr altes Recht, dann nimmt ſie auch das antike Gebälkſtück zwiſchen Kapitell und Bogenanfänger auf, wie bei den beiden Baſiliken des *Brunellesco* in Florenz, wo ſie die von der ſpätrömiſchen und mittelalterlichen Kunſt eingeführte Verarmung um eine Zwiſchenform wieder gut zu machen ſucht. Ueber der Bogenſtellung auf Säulen bleibt bei den genannten Florentiner Bauten die Mauerfläche ohne weitere Teilung; nur die langgeſtreckten Fenſter beleben jene (Fig. 458).

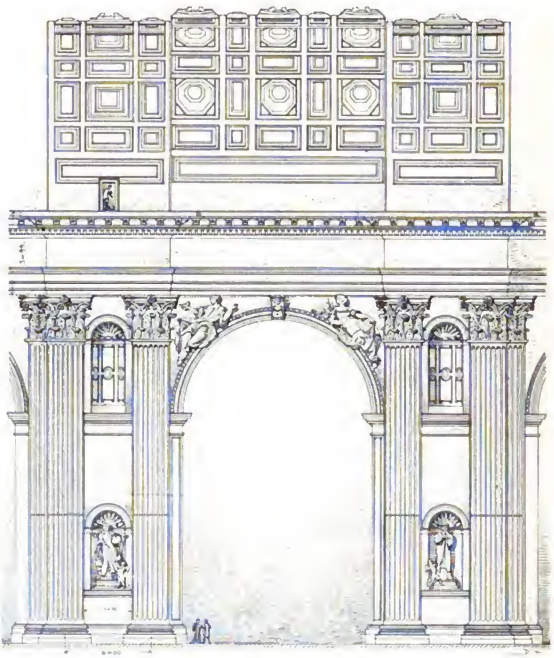
Wie aber bei den Hallen und Höfen die einzelſtehenden Säulen verlaſſen wurden und die zu zweien gekuppelten an ihre Stelle traten, ſo vollzog ſich die gleiche Wandelung bei den Mittelſchifftützen, wobei auch dieſe der von *Alefſi* eingeführten Neuerung folgten. (Vergl. die ſchöne, dreiſchiffige, mit einem Kapellenkranz verſehene Kirche von *San Siro* in Genua; die Säulen ſtehen dort auf einem gemeinſamen Sockel; die Schäfte ſind monolith aus weifsem Marmor; das von ihnen getragene antike Gebälke beſteht nur aus einem zweifach abgeplatteten Architrav mit

Digitized by Google

einer Hängeplatte darüber; Engelsköpfe mit Flügeln und Rankenornamenten ſchmücken die Langſeiten der Architrave.)

Zu vieren gekuppelt, auf gemeinſamem Poſtament ſtehend und zunächſt ein vollſtändiges antikes Gebälke aufnehmend, ſehen wir die Säulen in *San Giorgio dei Genoveſi* in Palermo (Fig. 459) als Mittelſchiffſtützen.

Fig. 457.



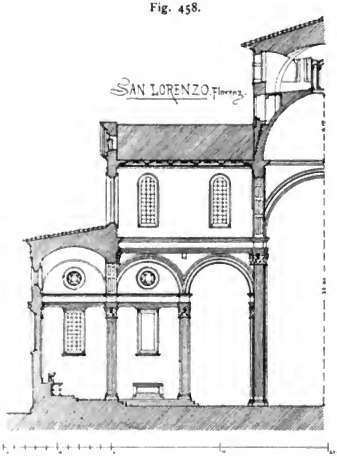
Joch in der St. Peterskirche zu Rom.

Die Florentiner Baſiliken begnügen ſich damit, bei allen architektoniſchen Gliederungen den geſchliffenen Sandſtein der Gegend unverfälſcht zu zeigen, ziehen die Wandflächen mit weiſsem Putze ab und laſſen dies als einzige Dekoration gelten. Anders die Genueſen, anders die Venezianer, überhaupt anders die Norditaliener

Digitized by Google

gegenüber ihren Stammesgenoffen im Süden, welche Farben verlangen und der vergänglichen und monumentalen Polychromie die gröfsten Opfer bringen. Wie weit hier gegangen werden kann, dafür geben die Wände und die Decke der einfchiffigen Sixtinifchen Kapelle in Rom beredtes Zeugnis (Fig. 460 u. 461). Zuerft durch Pilafter getrennte Teppichmufter als unterfte Zone der Wand, dann eine zweite mit Bildern aus der heiligen Gefchichte, darüber der Lichtgaden mit den fchlanken Rundbogenfenftern, rechts und links derfelben ernfte Geftalten von Kirchenvätern in Nifchen, dann die Lünetten und das von Stichkappen durchfetzte Deckengewölbe mit feiner nie wieder erreichten, gefchweige denn übertroffenen Einteilung und mit den herrlichen Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein »Jüngftes Gericht«! Wer kann fich des Zaubers eines folchen, durch die Gottheit und die Kunft geheiligten Raumes entfchlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke fagen: »Verweile doch, du bift fo fchön« — und fo erhaben zugleich!

Fig. 458.



Von der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

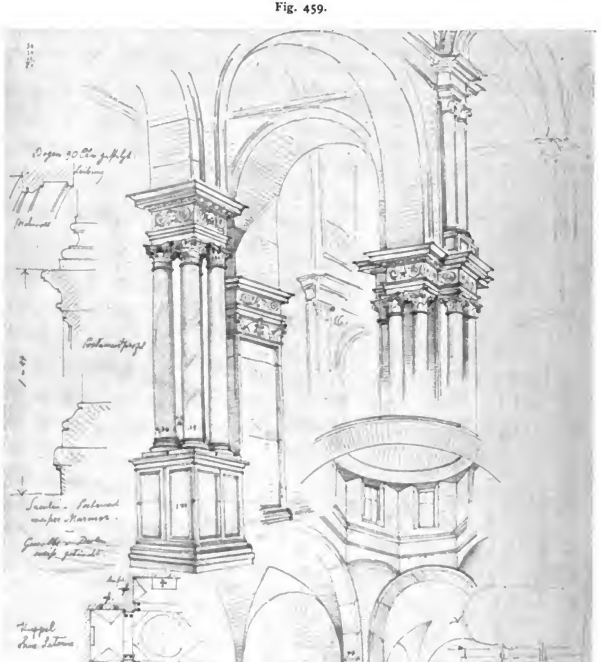
311. Fufsboden.

In der Blütezeit verfagte man fich in Kirchen den Luxus der reichen Fufsböden, deren Pracht den Blick von den Kunftformen des Baues abzog. Ein Belag von Marmorplatten in zwei bis drei verfchiedenen Farben wurde als am wenigften ftörend und als genügend erachtet. In den Domen von Siena und Lucca fertigte man aus verfchiedenfarbigem Marmor eingelegte figürliche Bilder an, umfäumt von Flechtbändern und einem reichen Delphinenfries, deren Anordnung in Fig. 461 u. 462 wiedergegeben ift. *Domenico di Nicolo* (1423), *Beccafumi* und andere Künftler waren mit der Ausführung betraut; fchwarze, weifse und rote Marmore wurden dazu verwendet. Die Originale find jetzt meift durch Kopien erfetzt oder durch Bretterboden abgedeckt; die ausgehobenen Originalftücke werden in der *Opera del Duomo* zu Siena aufbewahrt.

Wo bei älteren Werken das Bodenmofaik verwendet wurde, wiederholt diefes die bekannten Ornamente der altchriftlichen Zeit und des Cosmatenftils (Sixtinifche Kapelle, Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *San Miniato*, Hauskapelle im *Palazzo Riccardi* in Florenz). Von bunt glafierten Tonfliefen macht der Süden, befonders Neapel, ausgiebigen Gebrauch. Erwähnenswerte Ausführungen find noch erhalten in *San Giacomo* und in einigen Kapellen von *San Petronio* in Bologna aus der Zeit von 1459—87, in Venedig (1510), Parma (1471—82), in

Digitized by Google

Fig. 459.



Von der Kirche *San Giorgio dei Genovesi* zu Palermo.

Padua (1491), in der Sakriftei von *Loreto* ein Fufsboden von fchöner Sienefer Arbeit mit Grotteskornamenten (1500—1540), in der Sakriftei von *San Pietro* in Perugia ein folcher von 1563 und in Neapel einer von 1440 an.

Digitized by Google

32. Kapitel.

Beifpiele von wichtigeren einfchiffigen und bafilikalen Kirchenbauten.

Kurze hiftorifche Angaben und Bemerkungen über das Formale und Technifche einiger wichtiger Kirchenbauten diefer Gattung mögen das in den vorigen Kapiteln Vorgetragene noch weiter ergänzen. Bei der Fulle des Materials mufs fich die

Fig. 460.

Von der Sixtinifchen Kapelle zu Rom[261]).

Aufzählung auf nur ganz wenige charakteriftifche Beifpiele der einzelnen Phafen des Renaiffanceftils befchränken.

a) Protorenaiffance.

312 *Badia* bei Fiefole.

1) Die Giebelfaffade der *Badia* bei Fiefole mit weifsem und grünlichem (*Verde di Prato*) Marmor inkruftiert, wohl das älteftе Werk der Protorenaiffance in Toskana.

313 *Santi Apoftoli* in Florenz.

2) Säulenftellungen und Bogen von *Santi Apoftoli* in Florenz, gegen 1200 erbaut, mit fchönen Kompofitakapitellen und feinen antikifierenden Archivoltgliederungen; Seitenfchiffe gewölbt.

[261]) Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. & A. SIMIL. *Le Vatican et la Baſilique de Saint-Pierre de Rome.* Vol. II. Paris 1882. Pl. 19 u. 20.

Digitized by Google

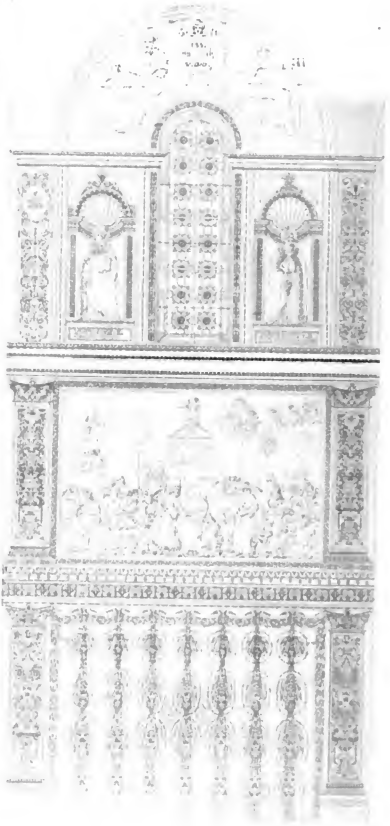
314. *San Miniato* bei Florenz.

3) *San Miniato* bei Florenz (1207), wobei die Form der dreifchiffigen Bafilika »eine letzte und höchfte Weihe erhalten hat«. Die das Mittelfchiff abgrenzenden Säulen find zum Teile antik, ebenfo verfchiedene der 28 kleinen Säulchen, welche die Gewölbe der Krypta tragen. Der fog. offene Dachftuhl war bemalt (jetzt reftauriert); die Apfis ift mit einem Mofaik: »Chriftus zwifchen der heil. Jungfrau und dem heil. Miniatus« gefchmückt (1297, auch reftauriert); die 5 Fenfter der Chorwand find mit transparenten Marmorplatten gefchloffen. Die vornehme Faffade ift mit weifsem und grünlichem Marmor inkruftiert, deren Mofaiken, aus dem XIII. Jahrhundert ftammend, mehrfach reftauriert find. Die Kirche enthält im Ciboriumaltar, in den Ambonen und befonders in der Grabkapelle mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459) wahre Perlen der italienifchen Renaiffance-Kleinkunft.

315. *Battiſtero* in Florenz.

4) Der wichtigfte Bau ift und bleibt aber das *Battiſtero* in Florenz, 1150 erbaut. Im Inneren formal abhängig vom Pantheon in Rom, aber in konftruktiver Beziehung diefem überlegen durch die Art der Wölbung und die Verwendung geringerer Mauermaffen. Der Achteckbau ift mit den gleichen Materialien wie die vorgenannten Bauten inkru-

Fig. 461.



Von der Sixtinifchen Kapelle zu Rom[262]).

Digitized by Google

Fig. 462.

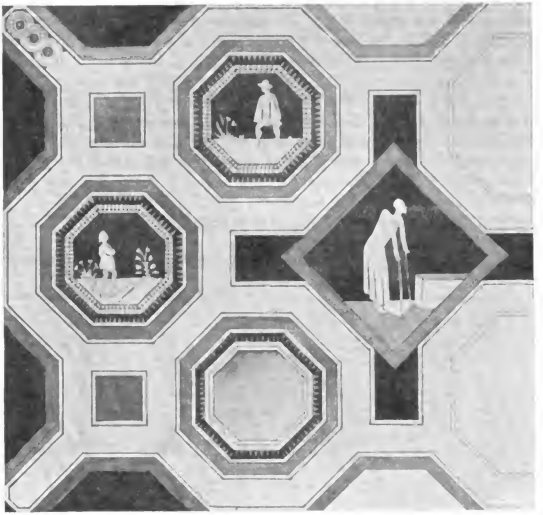
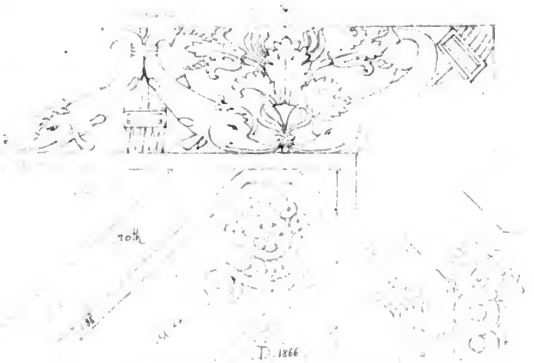


Fig. 463



Vom Fufsboden im Dom zu Siena.

Digitized by Google

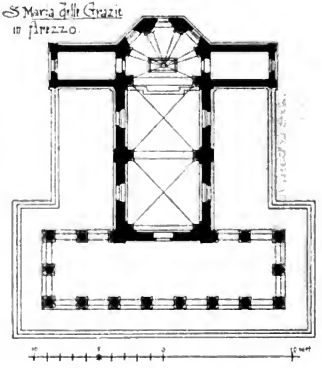
ſtiert; die Umfaſſungsmauern der Spitzkuppel ſind höher als der Gewölbekämpfer geführt und mit einem flachen Steinzeltdach überſpannt, ſo daſs die Kuppel im Aeufseren nicht zum Ausdruck gebracht iſt.

b) Uebergangsſtil und frühe Renaiſſance.

316. *Santa Maria della Catena* in Palermo.

5) *Santa Maria della Catena* in Palermo, auf Grund einer alten Kirche gegen das Ende des XV. Jahrhunderts neu aufgebaut[263]), ganz aus Quadern konſtruiert, zeigt eine zum Teil etwas wunderliche Miſchung von abſterbender Gotik und aufkeimender Renaiſſance (ſiehe den Grundriſs in Fig. 402 [S. 415] und das Innere in Fig. 6 [S. 7]). Letzteres iſt gut reſtauriert, und durch die hohe Lage des Schiffbodens der Kirche, zu dem eine zweiſeitige Freitreppe hinanführt, bemerkenswert. Von beſonderem Intereſſe iſt die Vorhalle mit ihren gedrückten Bogen und ihren Gliederungen, die zum Vergleiche mit den verwandten Stilphaſen herausfordert.

Fig. 464.



Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Arezzo.

317. Vorhalle in Arezzo.

Bei der kleinen Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo ſetzt die frühe Renaiſſance für die Vorhalle einen unverhältnismäſsig groſsen Apparat in Szene, welche den einſchiffigen Bau um beinahe das Dreifache überragt (Fig. 464), während ſie bei *Maria della Catena* die Schmalſeite der Kirche nicht erreicht. Dagegen zeigt ſie in formaler Beziehung ein vollendet ſchönes Detail und in konſtruktiver eine beachtenswerte Ausführung des weitausladenden ſteinernen Hauptgeſimſes (Fig. 465).

318. *Maria in Domnica* in Rom.

Die Hochrenaiſſance führt die Vorhalle über die Breite der drei Schiffe weg und geſtaltet die Halle als eine mehr Schutz gewährende. *Leo X.* liefs eine ſolche 1566, angeblich durch *Raffael*, vor der Kirche *Maria in Domnica* oder *della navicella* in Rom ausführen, deren Bild Fig. 466 wiedergibt.

319. *Sapienza* in Neapel.

Die Spätrenaiſſance kommt bei der *Sapienza* in Neapel[264]) auf den Grundgedanken des Uebergangsſtils wieder zurück; *Fanſaga* (1591—1678) lieferte hier im XVII. Jahrhundert eine der ſchönſten Vorhallen für einen minderwertigen Kirchenbau. Etwa 250 Jahre liegen zwiſchen dieſen 4 verſchiedenen Auffaſſungen der gleichen Aufgabe; zuerſt Befangenheit zeigend, dann Freiheit und Erlöſung atmend, weiter von hohem Ernſte erfüllt und ſchliefslich dem Ende mit Jubel zujauchzend!

320. Dom in Como.

6) Beim Dom in Como iſt eine dreiſchiffige baſilikale Anlage, lateiniſches Kreuz mit Kuppel über der Vierung und polygonalem Chor- und Tranſeptabſchluſs, ohne

263) *Hittorff* nimmt (a. a. O.) die Zeit von 1331—1400 an.

264) Siehe die Abbildung in: Nost., M. Tagebuch einer italieniſchen Reiſe. Stuttgart 1866. S. 229, ſowie Fig. 356, S. 411.

Digitized by Google

Turm und ohne Vorhalle zu finden (Fig. 467). Er wurde gotiſch begonnen, barock vollendet und im Inneren und Aeuſseren ganz aus weiſsem Marmor aus den Brüchen von Muſſo ſul Lago di Como hergeſtellt. An einem aufsen am Chor angebrachten Steine befindet ſich die Inſchrift, daſs der Bau 1396 begonnen und daſs 1513 die erſten Fundamentſteine am Chor geſetzt wurden. Bis 1665 iſt ohne Unterbrechung weitergearbeitet worden, und nur die Ausführung der Kuppel blieb noch übrig, mit der 1730 angefangen und welche 1744 vollendet wurde mit einem Aufwand von 243655 *Lire*. Der Hauptaltar wurde 1728 in Rom hergeſtellt, und ſo haben

Fig. 465.

Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Arezzo.

wir es wieder nicht mit einem einheitlichen Werk zu tun, deſſen Front gotiſch geblieben iſt. Die von Putten gehaltene, mit Wappenſchild und Chimären geſchmückte Inſchrifttafel am Baue beſagt:

Cum . hoc . Templum . vetuſtate . con
fectum . eſſet . a . populo . comenſi
Renovari . ceptum . eſt . MCCCLXXXXVI .
Hujus . verso . poſterioris . partis . jacta . ſunt .
Fundamenta . MDXIII . XXII Decembris .
Frontes . et . later . jam . opere . perfecto .
Thomas de Rodaris . faciebat .

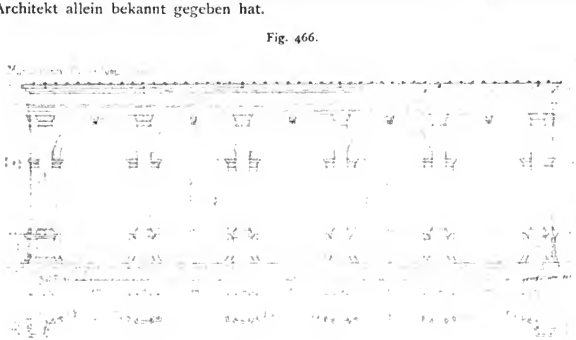
Am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum erſten Male erwähnt, dem vielleicht eine Skizze *Bramante*'s zu Grunde lag, und am 15. März 1510 wurde

Digitized by Google

erſt der Bauplatz ermöglicht, während dort laut oben angeführter Inſchrifttafel am Chor am 22. Dezember 1513 mit der Gründung begonnen wurde.

Der Name *Bramante*'s kommt in den Bauakten nicht vor; aber man betraute einen Mailänder Schüler des *Bramante*, den *Chriſtoforo Solari*, da man ſich, wie ſo oft, mit den heimiſchen Bauleuten nicht begnügen wollte, mit der Anfertigung eines weiteren Modells, das dann zur Ausführung angenommen wurde; ſchliefslich ſtimmte ihm auch der Dombaumeiſter *Tomaſo Rodari* zu, der ſich auf der Marmortafel als Architekt allein bekannt gegeben hat.

Fig. 466.



Von der Kirche *Maria della navicella* zu Rom.

Das Holzmodell »*delle Cappelle maggiori*« mit dem Kuppeltambour iſt erhalten und im unten genannten Werk[265]) veröffentlicht als gemeinſame Arbeit von *Rodari* und *Solari*. Auf Taf. 9 gibt *Santo Monti* die Abbildung des Chores nach dem Modell *Rodari*'s (im *Muſeo civico* zu Como aufbewahrt), das aber in gleicher Weiſe nicht zur Ausführung kam (Fig. 468 u. 469). Es gefiel den ſpäteren Herren der Domfabrik nicht mehr. Man liefs neue Entwürfe anfertigen, was beſonders mit Hinweis auf die Kuppel geſagt ſei. Für dieſe lieferte zuerſt von Mailand aus *Biffi* (1684) einen Entwurf, der nicht gefiel. Dann kam *Caſtello* 1686 an die Reihe, dem man 1688 ſeine Arbeit bezahlte. Hierauf forderte man *Fontana* in Rom auf, der eine Geſamtzeichnung des Domes mit der Kuppel und einen Schnitt lieferte, die 1688 abgelohnt wurde; er unterſuchte auch die 4 Pfeiler auf ihre Tragfähigkeit. Endlich im Jahre 1731 entſchloſs man ſich, die Kuppel anzufangen; aber die Bürger hatten Zweifel, ob die groſsen Kuppelmaſſen des *Fontana* durch den Unterbau getragen werden könnten. Sie beriefen daher nochmals *Juvara* (1731), der als Architekt und Ingenieur des

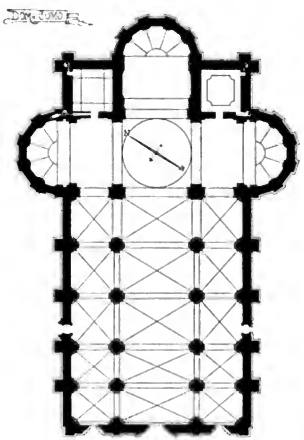
265) Santo Monti, D. *La cattedrale di Como*. Como 1897. Taf. 97.

Digitized by Google

Königs von Sardinien in hohem Anſehen ſtand, und lieſsen ſich von ihm neue Vorſchläge machen — Vorgänge und Ausgaben, die man ſich ſämtlich hätte ſparen können, wenn man ſich an das vorhandene gute Modell der erſten Baumeiſter *Rodari* und *Solari* gehalten haben würde!

Sieht man die Entwürfe *Caſtello*'s, *Fontana*'s und *Juvara*'s, ſo fühlt man ſein Herz nicht höher ſchlagen und bedauert nur, dafs Unverſtand und Mangel an Stilgefühl die guten Abſichten *Rodari*'s vereitelten. Und als die Aeſthetik verſagte, mufste ſchliefslich die Technik herhalten, und man führte die Kuppel im Inneren rund und im Aeufseren polygonal aus in anderer Form und in anderen Gröfsenverhältniſſen zur Kirche, »weil man den Fundamenten nicht traute oder ſparen wollte«. Auch der Name *Vanvitelli*'s wird bei der Kuppel noch genannt, deſſen Mitwirkung andere nicht gelten laſſen wollen. So viel erfahren wir aber noch, dafs der Mailänder Ingenieur *Merlo* die Fehler in der äufseren Form der Kuppel verbeſſerte (1770) und dafs kurz vorher (1769) der Mailänder Architekt *Gagliori* weitere Fehler korrigierte. Man glaubt im XX. Jahrhundert zu leben, wenn man dieſe Mifshandlung eines alten Bauwerkes durch unverſtändige Bauherren, Baukünſtler und gewiſſenloſe Bauſtatiker und eine mifsleitete öffentliche Meinung verderben ſieht. *Rodari*, der die Kathedrale zu einem der edelſten Bauwerke der oberitalieniſchen Renaiſſance ſtempelte, erfuhr 270 Jahre ſpäter die Verballhorniſierung ſeines Werkes durch einen Mailänder Ingenieur.

Fig. 467.



Dom zu Como.

Die von *Monti* wiederholt durchmuſterten Bauakten nennen *Bramante* nicht als am Baue beteiligt, wenn auch *v. Geymüller* vermutet und auf Grund vergleichender Stilkritik dazu kommt, dafs *Bramante* die Hand im Spiele gehabt habe, vielleicht durch guten Rat in Form von Skizzen.

Portale und Fenſter des Langhauſes, die Krönungstabernakel der Strebepfeiler, die Urnenträger vor dem Fries der letzteren bleiben ewig ſchöne Werke und wohl auch unbeſtrittene Schöpfungen des *Rodari*[266]).

321. *Certoſa* bei Pavia.

7) Die *Certoſa* bei Pavia. Geſchichte und Beſchreibung dieſer ausgedehnten und ſtolzen Bauanlage würden allein ein Buch faſſen. Für eine Orientierung ſei die kleine Schrift *Luca Beltrami*'s »*La Certoſa di Pavia, con 70 inciſioni e 9 tavole* (Mailand 1895)« erwähnt; auch das gröfsere Werk des gleichen geiſtvollen Autors ſei empfohlen, wie desgleichen das Foliowerk von *Gaetano e Francesco Durelli*,

[266]) Weiteres ſiehe in dem in Fufsnote 260 (S. 454) genannten Werke — und in: Meyer, a. a. O.

Digitized by Google

in Fufsnote 257, S. 441 bereits angeführt. Einzelheiten des grandiofen Baues wurden verfchiedentlich fchon in den vorausgegangenen Kapiteln behandelt, weshalb hier nur kurz einige baugefchichtliche Daten im Zufammenhang angegeben werden.

Gegründet wurde das Kloſter von *Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù, primo duca di Milano.* Am 8. September 1396 iſt der Grundſtein gelegt worden; 6 Jahre ſpäter (1402) ſtarb ſchon *Galeazzo.* Gotiſch angefangen, dann im neuen Stil weiter geführt, war im Jahre 1542 der weſentliche Teil aufgebaut. Der erſte Architekt iſt unbekannt geblieben; man nennt die Deutſchen *Enrico Gamodia* und *Marco da Campione.* Geſichert iſt aber die Künſtlerſchaft des *Giovanni Antonio Amadeo* oder *Omedeo* (1466), als Führender bei den Arbeiten des neuen Stils.

Als weitere Kräfte werden urkundlich noch genannt:

Benedetto Briofchi,
Fratelli Mantegazza,
Ettore d'Alba,
Antonio da Locate,
Battiſta e Cefare da Sefto,
Francesco Piontello,
Giacomo Nava,
Marco,
Agrate,
Angelo Marini Siciliano,
Andrea Frefina,
Chriſtoforo Solari, detto il Gobbo,
Chriſtoforo Romano,
Battiſta Gattoni,
Agoſtino Buſti, detto il Bambaja,
Antonio Tamaguini,
Giacomo della Porta.

Fig. 468.

Chor des Domes zu Como nach dem Holzmodell.

Die Hauptbaumaterialien ſind weiſser Marmor und Granit, dunkelrote und bunt glaſierte Backſteine, letztere bei den Gefimſen, deren farbige Glaſuren ſich zum Teil bis heute gut erhalten haben.

Die Steinſkulpturen der Höfe für die Zeit von 1450—66 teilt *Meyer*[231]) in folgende Klaſſen:

α) Kleinplaſtik in der Richtung der Campioneſen;

β) derbe Steinmetzarbeit im Anſchluſs an den Uebergangsſtil des *Filarete* und *Guinoforte Solari* von Florenz, und

Digitized by Google

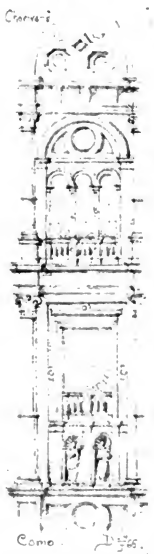
7) Kleinplaſtik der Frührenaiſſance des *Amadeo* und *Chriſtoforo Mantegazza*. Die beiden letztgenannten führten die Faſſadenſkulpturen zur Hälfte aus; 1473 wurde die andere dem *Amadeo* übertragen.

Die Krönungstabernakel der Strebepfeiler ſind ebenfalls Werke des *Amadeo* von 1478, wohl auch die Terrakotten im kleinen und groſsen Kloſterhof.

8) Von Meiſter *Giovanni Antonio Amadeo* rührt gleichfalls die 1470 begonnene Kapelle des *Colleoni* in Bergamo her, die etwas an Buntheit und Ueberladung der Eingangsfaſſade leidet. Die Faſſadenflächen ſind mit quadratiſchen Marmorplättchen von ſchwarz-weiſs-roter Farbe bekleidet, die übereck geſtellt das bekannte ſchattierte Würfelmuſter abgeben; die Pilaſter ſind mit ſchwarzgrauem Marmor umrahmt, die Medaillons in gleicher Weiſe, während die Bildwerke ſelbſt aus weiſsem und die ornamentierten Füllungen von rotem Veroneſer Marmor gearbeitet ſind. Die kleinen Fenſterpilaſter der oberen Zone ſind durchweg aus weiſsem Marmor; bei den darunterſtehenden Säulchen und Kandelabern wechſelt das Material wieder in ſchwarz-weiſs-roter Farbe, ſo daſs die zwei äuſserſten ſchwarz, die zwei nächſtſtehenden weiſs und die beiden innerſten rot ſind; urſprünglich durfte wohl auch Vergoldung noch bereichernd mitgewirkt haben. Von groſsem Reize ſind die bildhaueriſchen Arbeiten im Inneren, zunächſt die ganz naturaliſtiſch gehaltenen Weinlaubverzierungen in den Pilaſtern am Chor.

328. *Colleoni*-Kapelle in Bergamo.

Fig. 469.



Chor des Domes zu Como nach der Ausführung.

Eine ſehr anſprechende ernſte Arbeit in der Kapelle iſt auch das Grabmal der *Medea*, der Tochter des *Bartolomeo Colleoni*, aus weiſsem Marmor, bei welchem ſich inſchriftlich der Künſtler verewigt hat:

»Jovanes . Antonius . DE . AMADEIS . fecit . hoc . opus.«

Alſo laſſen wir die Schreibweiſe »*Amadeo*« ſtatt »*Omodeo*«.

9) Nach der »*Cronaca della Caſa Veranzio*« wurde der Dom in Sebenico am 9. April 1431 im gotiſchen Stil als dreiſchiffige Baſilika mit Tranſept, Vierungskuppel und drei polygonen Chorniſchen begonnen. Der Architekt war der Venezianer *Antonio quondam Pietro Paolo* genannt, der nach *Mothes*[267]) der Künſtlerfamilie *Maſſegne* angehörte, die ſchon an der *Frari*-Kirche in Venedig tätig war. Aber bereits nach 10 Jahren ſchickte man dieſen Herrn »wegen gemachter Fehler und Mängel am Bau« fort und wählte einen »Magiſter *Georgius Matthaei Dalmaticus*«, auch Meiſter *Orſini da Monterotondo* genannt, ſonſt auch bekannt durch Arbeiten in Ancona, Spalato und Raguſa, an welch letzterem Orte er nach *Michelozzo*'s Gutachten die Reſtaurationsarbeiten am *Palazzo dei rettori* leitete. Mit Kontrakt vom 22. Juni 1441 wurde er zunächſt auf 6 Jahre angeſtellt, der ihm aber 1446 auf weitere 10 Jahre verlängert wurde. 1470 finden wir den Meiſter *Orſini* auf kurze Zeit in Rom; 1475 ſtarb er in Sebenico. Er vollendete in dieſer Zeit den gotiſchen Teil des Domes und führte ihn in das Syſtem der Frührenaiſſance über, d. h. er

329. Dom in Sebenico.

[267]) In: Geſchichte der Baukunſt und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. Bd. I, S. 243.

Digitized by Google

brachte den Grundplan in feiner ganzen Ausdehnung fertig, die Seitenfchiffe mit den Spitzbogenarkaden und Gewölben, fowie ihre merkwürdige Bedachung und den ganzen Chorbau.

Am Eckpfeiler neben der nördlichen Apfide ift ein Stein, der in gotifchen Minuskeln die Worte trägt:

»*hoc . opus . cu . arum . fecit . magifter . Georgius . mathei . dalmaticus.*«

Auszuführen waren nach dem Tode *Orfini*'s noch das Hochfchiff, die Querfchiffe und die Kuppel.

Nach ihm kam der dritte Baumeifter *Nicolo di Giovanni Fiorentino*, bekannt durch Arbeiten in Trau und Spalato. Diefer wurde gegen einen Jahreslohn von 120 Golddukaten am 1. Juni 1477 angeftellt, den er bis 1517 auch bezog. Unter ihm wurden das Querfchiff famt Hochchor, die Galerien und die Steindächer über den Apfiden gefchloffen. An feine Stelle kam dann *Bartolomeo quondam Giacomo da Meftre;* diefem folgte fein Sohn *Giacomo*, der bis 1535 tätig war. Ein *Giovanni Maftiecevich* »*lapicida*« aus Zara legte 1536 die letzte Hand an den Bau, deffen Vollendung durch die Infchrift im Inneren beftätigt wird:

»*Praefule fub Lucio, Critto Praetore Peractum tercentum et feptem luftris addentibus annum.*«

Alfo 307 Luftra (zu je 5 Jahren) und ein Jahr dazu gibt 1536; die Bauzeit dauerte fomit 114 Jahre.

Das Material ift ein weifser, überaus fefter Kalkftein, der in der Umgegend gebrochen wird, die Technik eine vollendete und die Formgebung eine nicht mindere. Die Einzelheiten der Konftruktion wurden bereits befprochen, ein Bild des ganzen Baues in Fig. 431 u. 432 (S. 437 u. 438) gegeben. Auf die kleine Taufkapelle ift noch befonders aufmerkfam zu machen, deren Decke aus einem einzigen, reich ornamentierten Steinblocke beftelit.

Das fchöne Bauwerk zeigte im Beginne des vorigen Jahrhunderts grofse Schäden und mufste einer eingehenden Reftauration unterzogen werden. Die ganze Kuppel wurde dabei abgetragen und neu aufgeführt; dann wurden auch die Steindecken der Schiffe frifch verlegt, fowie vier Kapitelle, eine Säule in den Arkaden und eine grofse Anzahl von Gefimsftücken erneuert. Die öfterreichifche Regierung ift diefen Arbeiten bis 1854 in der vollkommenften Weife gerecht geworden[268]).

324. Kirchen des *Alberti*.

10) *Alberti* errichtete den Marmortempel *San Francesco* in Rimini, deffen Architekturelemente der Antike entnommen find, als Umbauung einer gotifchen Franziskanerkirche, deren Aufsenmauern und Spitzbogenfenfter er fchonte. Unabhängig vom alten Baue bekleidete er die ganze überkommene Konftruktion mit einer Marmorumhullung, liefs die Spitzbogen der Seitenkapellen im Inneren beftehen und bildete nur das Detail derfelben um. Am Aeufseren umzog er die Langfeiten mit einer Rundbogenftellung, in deren Nifchen Sarkophage errichtet wurden. Die Vorderfaffade fchuf er vollftändig frei, ohne das frühere zu würdigen, und nur das Lichtmafs der Eingangstür behielt er bei. Im Friefe über der unteren Säulenftellung fteht die Infchrift:

»Sigismundus Pandulfus Malateftа Pan. V. F. Anno Gratiae MCCCCL.«

Die Faffade blieb unvollendet. Wie folche einft werden follte, darüber gibt die Munze des *Matteo de' Paſti* Aufſchlufs, die auch zeigt, dafs eine Kuppelanlage beim

[268]) Siehe: Grais, J. Der Dom zu Sebenico. Kirchenfchmuck, Jahrg. 27 (1886), Nr. 1–5.

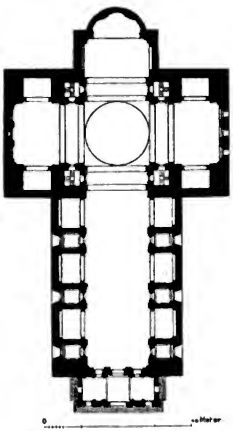
Digitized by Google

Baue geplant war, zu dem am 31. Oktober 1446 der Grundſtein des neuen Teiles gelegt wurde unter dem Segensſpruche des Biſchofs von Rimini, des *Bartolomeo Malateſta*. Als Baumaterial diente ein weiſser iſtriſcher Kalkſtein; für die Baluſtrade im Inneren wurde rötlicher Veroneſer Marmor verwendet, das Portalfeld aber aus verſchiedenfarbigen Marmorſorten hergeſtellt.

Alberti lieferte ein Modell, das er durch Zeichnungen ergänzte; mit der Ausführung ſelbſt befaſste er ſich nicht.

Die Durchbildung im Inneren läſst zu wünſchen übrig; die Wandgliederungen über dem Kämpfergeſimſe durch die nahegeſtellten Pilaſter ſind keine ſehr geiſtvollen Zugaben; die Kalkſteinarbeiten zeigen die der Frührenaiſſance eigene Beigabe durch Färbung mit heraldiſchem Blau und Gold, wie am Schloſſe in Urbino und bei verſchiedenen Grabmälern in Rom (*Araceli*) u. a. O.

Fig. 470.



Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

Eigenartig iſt die Baſis der Kapellenpfeiler gebildet, wo ſtatt der ſonſt üblichen Löwen (*Colleoni*-Monument in Bergamo, Denkmal des *Giovanni Borromeo* auf Iſola Bella), Elefantenpaare aus dunklem Marmor und geflochtene Blumenkörbe mit Putten gewählt ſind [269]).

11) *Sant' Andrea* in Mantua iſt eine einſchiffige Baſilika mit Seitenkapellen im Lang- und Querhaus, Vierungskuppel und halbkreisförmiger Chorapſide (Fig. 470) mit rechteckiger Vorlage, das lateiniſche Kreuz im ganzen betonend.

Alberti, der ſeit 1459 in Mantua anweſend war, wurde, nachdem der Kardinal *Francesco Gonzaga*, der Sohn des Herzogs *Lodovico*, den Neubau beſchloſſen, 1472 mit dem Entwurfe und der Oberleitung desſelben betraut. Die Ausführung ſollte *Luca Fancelli* beſorgen. Im Februar des genannten Jahres wurde mit den Abbrucharbeiten des alten *Sant' Andrea* begonnen, wobei aber der 1412 vollendete Glockenturm ſtehen blieb. Im April 1472 erhielt der genannte Werkmeiſter *Fancelli* die endgültigen Zeichnungen *Alberti*'s, der, 68 Jahre alt, im gleichen Jahre zu Rom ſtarb. Der Bau wurde langſam betrieben, und 1487 verliefs *Fancelli* Mantua wegen Mangels an Arbeit. Erſt 1490 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und gegen 1500 die Vorhalle und das Langſchiff vollendet; dann lag der Bau von 1550 an wieder ſtill, und erſt 1597 wurde mit grofsen Mitteln das Querſchiff und der Chor begonnen, und zwar auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs nach den Zeichnungen des *Alberti*, die alſo 100 Jahre ſpäter noch erhalten waren.

Querſchiff und Chor vollendete wahrſcheinlich *Viani* aus Cremona, bis zum Jahre 1600. Von da ab ruhte der Bau wieder bis 1696. Wie beim Baue des Domes in Como ging inzwiſchen der Sinn für die feinen Formen der Frührenaiſſance ver-

[269]) Eingehenderes in: YRIARTE, CH. Rimini. Paris 1882. Kap. X, S. 179–252 — ferner: *Builder*, 13. Januar 1883, S. 40–42 und 64, auch 1901, Mai 25., S. 514 — beſonders: Zeitſchr. f. Bauw. 1893, S. 8, 205.

Digitized by Google

loren; man schätzte das bisher Ausgeführte gering und wollte auch von der ursprünglich geplanten Kuppel des *Alberti* nichts mehr wissen. Man berief den Architekten *Torre* aus Bologna, der alles barock um- und ausbauen wollte. Ein günstiges Geschick liefs aber wieder eine Ruhepause von 1710—31 eintreten; vom folgenden Jahre ab erfahren wir aber dann wieder, nachdem am 15. Oktober 1715 die damals noch fehlenden zwei Vierungsbogen und der Kuppelunterbau in Angriff genommen worden waren, dafs *Cavaliere Filippo Juvara* aus Messina, *Architetto di Sua Maesta Sarda*, mit der Vollendung des Baues beauftragt sei. 1738 wurden die Zwickel und das grofse Hauptgesims unter dem Tambour vollendet, und 1763 soll die Kuppel im Rohen vollendet und 1782 eingedeckt gewesen sein.

Verwitterungen einzelner Marmorgliederungen und des Putzes der westlichen Vorhalle machten im Jahre 1832 eine Wiederherstellung nötig, wobei leider die Reste der bis dahin noch erhaltenen Fassadenmalereien des *Mantegna* und seiner Söhne zerstört wurden. Der Putz wurde abgeschlagen, frisch hergestellt, die gemalten Kassetten plastisch ausgeführt. Die Marmorumrahmungen der kleinen Türen und die Sockel der vier grofsen Pilaster wurden in Marmor erneuert, wie auch die Basen, die früher aus Terrakotta waren. Die Kapitelle der grofsen Pilaster und diejenigen der inneren Ecken, welche aus Kalkmörtel modelliert waren, wurden ebenfalls durch solche aus Marmor ersetzt; auch die Innenwände wurden 1,65 m hoch mit Marmor bekleidet und schliefslich alles andere mit weifsgrauer und gelblicher Kaseinfarbe angestrichen, wobei auch die roten Terrakottagliederungen zugedeckt wurden, die jetzt aber wieder (Oktober 1901) in ihrer ursprünglichen Farbe zum Vorschein kommen. Bis zum Jahre 1876 wurde mit diesen Verschönerungen fortgefahren — und jetzt sprechen die Reisehandbücher von einer weifsen Marmorfassade! Wie anders mufs der Bau *Alberti*'s in echtem Baumaterial und im Schmuck der Bilder *Mantegna*'s gewirkt haben!

Das Detail der alten Teile der Kirche stimmt mit demjenigen von *San Francesco* in Rimini und auch mit jenem des *Palazzo Rucellai* in Florenz überein, so dafs auch bei diesem kein Zweifel über die Mitwirkung *Alberti*'s bestehen kann. Zum Technischen mag hier noch zugefügt werden, dafs bei der Ausführung jede sichtbare Verankerung durch Eisen vermieden ist, und dafs die Dachziegelbedeckung unmittelbar auf den grofsen abgeglichenen Tonnengewölben — ganz nach antiker Weise — ruht. Wände und Gewölbe sind aus Ziegeln hergestellt, alle wiederkehrenden Gliederungen, Gesimse, Pilastereinfassungen aus sauber geformten, vorzüglichen Terrakotten. Die glatten Flächen sind geputzt, die Säulenkapitelle im Inneren, die Kassettierungen, die Gliederungen der grofsen Kuppel, die Profile der Gewölbe aus Stukk. Das Innere ist reich bemalt und durch Vergoldungen noch mehr ausgezeichnet[270]).

325. Kirchen des *Brunellesco*.

12) Im Jahre 1433 erhielt *Filippo Brunellesco* den Auftrag zum Neubau von *San Spirito* in Florenz; derselbe teilte aber bald das Schicksal aller bis jetzt behandelter: er geriet ins Stocken. Beim Tode des Meisters war erst der Grundplan in seinen Hauptzügen herausgemauert und das Baumodell angefertigt. Mit der Weiterführung des Baues wurde *Antonio Manetti* betraut, so dafs die Hauptbauperiode wahrscheinlich in die Zeit von 1470—80 fiel und die Kirche 1481 wohl geweiht werden konnte, aber trotzdem noch nicht in allen Teilen fertig war. Neben *Manetti* nennt *Milanesi*

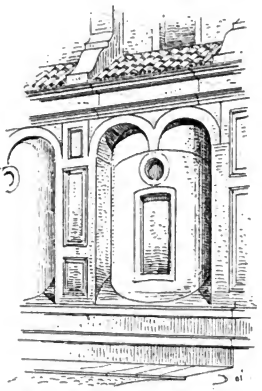
[270]) Die eingehende, sorgfältig aufgestellte Baugeschichte mit schönen Aufnahmen von E. Ritschel siehe in: Zeitschr. f. Bauw. 1859, S. 1, 181.

Digitized by Google

noch einen *Giovanni Mariano*, genannt *lo Scorbacchia*, der als Maurermeiſter von 1475—90 am Baue tätig war. Der Glockenturm wurde von *Baccio d'Agnolo* († 1543) begonnen und nach deſſen Entwurf unter *Coſimo I.* vollendet.

Für die Anlage, die kreuzförmige Langhausbaſilika mit der Auszeichnung der Vierung und dem zweiteiligen Kreuzabſchluſs iſt *Brunellesco* verantwortlich, nicht aber für alles Detail. Das Mittelſchiff hat eine gerade Holzdecke; die Seitenſchiffe ſind mit Kugelgewölben überſpannt und die Kapellen mit Niſchengewölben geſchloſſen. Die Vierungskuppel hat einen niedrigen, lichtloſen Tambour, über dem ſich das ſog. »Melonengewölbe« mit Rippen, kleinen Rundfenſtern und einer Laterne im Scheitel erhebt. Unter der Kuppel ſteht der Hauptaltar, wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz und in St. Peter's Dom zu Rom.

Fig. 471.



Von der St. Michaelskirche zu München.

Die ſchmalen Fenſter der Seitenkapellen, die der Altäre wegen jetzt zur Hälfte oder ganz vermauert ſind, zeigen im Horizontalſchnitt eine zur Halbkreisform derſelben ſtimmende Geſtaltung, woraus auf die urſprünglich auch halbrunde Aufsenform der Kapellenmauern geſchloſſen werden kann, und beweiſen, daſs das Geradeführen der Mauern dort eine ſpätere Zutat iſt. Wie jetzt erwieſen, ſind dreieckige Hohlräume im Mauerwerk zwiſchen den Kapellenwandungen. Was der Meiſter wollte, wer weiſs es, aber wohl kaum dasjenige, was jetzt als fertig daſteht[271]).

Im Inneren ſind die Säulen monolith und wie die ganze innere Steinhauerarbeit geſchliffen, mit ziemlich feinen Fugen verſetzt und mit weiſsem Kalkmörtel verfugt. Die Bildung der Eckpfeiler bei der Vierung, welche die Stütze für die vier Mittelſchiffbogen und die Kuppel bilden, iſt dem Vorbilde in *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz entlehnt. An die hochgeführten Pfeiler des Mittelſchiffes ſchmiegen ſich die weniger hohen der Seitenſchiffe an, wobei die Bogen der letzteren ziemlich tiefer anfallen als diejenigen des Mittelſchiffes; ſie haben alſo unten einen Bogen- und Gewölbeſchub von zwei Seiten auszuhalten und oben einen ebenſolchen, der dem erſteren, aber in anderer Höhenlage, entgegenwirkt.

In *Maria novella* hat die quadratiſche Kernform des Pfeilers eine Seitenlänge von 1,05 m, dabei an zwei Seiten eine Vorlage von je 0,35 m und an den zwei anderen eine ſolche von je einer Halbſäule mit zwei Dienſten. In *Santa Croce* iſt der Vierungspfeiler achteckig bei einem Durchmeſſer von 1,50 m. In beiden Kirchen, wovon die erſtgenannte gewölbt iſt, die letztere Balkendecken zwiſchen den Bogen zeigt, ſind bei den Pfeilern Deformationen nicht zu bemerken oder wenigſtens keine nennenswerten,

[271]) Eine verwandte Anlage liegt diesſeits der Alpen bei der Michaelskirche in München vor; dort hat der Baumeiſter eine Löſung verſucht, bei der die Innenform der Kapelle auch aufsen gezeigt iſt und doch eine durchgehende Geradeführung der Sockel und des Traufgeſimſes ermöglicht (Fig. 471). Der Verſuch iſt wohl erwähnenswert, italieniſch aber kaum.

Digitized by Google

während bei der gleichen Anordnung in Venedig (ſiehe Fig. 21 *a*, S. 25) vollſtändige Knicke zu verzeichnen ſind. In *San Spirito* hat die Kernform nur eine Seitenlänge von 1,16 m und an zwei Seiten vorgelegte Halbſäulen, wobei die einzelnen Stücke meiſt als Durchbinder ausgeführt ſind. Die Gewölbe ſind ohne ſichtbare Verankerung ausgeführt; dafür ſind aber die ſämtlichen vier Eckpfeiler mit dem anſchlieſsenden Bogen ſtark deformiert. Auch alle Seitenſchiffgewölbe zeigen gröſsere Diagonalriſſe, mehrfach nebeneinander. Mancher Schaden mag darauf zurückzuführen ſein, daſs die Bogen einerſeits auf Mauerwerk mit vielen Fugen, andererſeits auf Werkſtücken mit wenig Fugen aufſitzen; beide Stützen mufsten ſich ungleich ſetzen und die Folgen davon Bewegungen in den Bogen ſein. So ſind die Deformationen bei den Bogen der Umgänge, beſonders rechts vom Hochaltar, fehr ſtark, und auch die Kuppel zeigt im Tambourgemäuer kleine Riſſe, die ſich nach den Bogen fortſetzen.

13) *San Lorenzo* in Florenz wurde in den erſten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts als Neubau im toskaniſch-mittelalterlichen Typus begonnen. *Brunellesco* fand, als ihm die Arbeit übertragen wurde, die Grundriſsanlage in den Fundamenten des Querhauſes und Chors vor; die Langhausbaſilika mit Tranſept war daher nicht ausſchlieſslich ſeinem freien Willen entſprungen. Als Vorbild dienten, beſonders was die Querſchifform anbelangt, *Santa Croce* und *Maria novella* in Florenz; im Langhaus aber ſchuf der Meiſter vollſtändig Neues.

Auch dieſen Bau führte *Antonio Manetti* weiter und brachte 1460 das Innere zum Abſchlufs; von ihm ſtammt gleichfalls die jetzige Form der Vierungskuppel, da Querbau und Vierung bei *Brunellesco*'s Tode noch im Rückſtande waren. Auch die Giebelfaſſade lieſs er unvollendet, die er ſich wohl einfach gedacht haben wird.

Wie bei *San Spirito* iſt das Mittelſchiff mit einer wagrechten, jetzt weifs und golden gefärbten Holzkaſſettendecke verſehen; die Seitenſchiffe ſind mit Kugelgewölben geſchloſſen, die Kapellenniſchen mit Tonnengewölben und die Vierung mit einer Halbkugel ohne Tambour, aber mit einer Laterne im Scheitel.

Die tragenden vier Kreuzpfeiler haben in der Kernform eine Seitenlänge von nur 0,90 m bei einer Vorlage von 0,20 m und in den Schichtenquadern eine Höhe von 0,34 bis 0,51 m. Auch hier iſt die Steinhauerarbeit durchweg überſchliffen; zur Zeit iſt ſie leider mit einer hellgrauen Tünche überzogen. Die Säulen ſind monolith, die Gewölbe ohne ſichtbare Verankerung ausgeführt. Bei den nach den Vierungspfeilern anfallenden Seitenſchiffbogen ſind die Schlufsſteine ſämtlich nicht in Ordnung; alle Gewölbefelder der Seitenſchiffe ſind diagonal mehrfach geriſſen, gleichwie diejenigen in *San Spirito*. Das Material iſt da wie dort toskaniſcher, graugrüner Sandſtein; die Wand- und Gewölbeflächen ſind weifs geputzt.

326. Kirchen des *Bramante*.

14) Bei *San Satiro* in Mailand, von *Guinoforte Solari* begonnen, bald dem *Bramante*, dann dem *Bramantino* der Weiterbau zugeſchrieben, dürfte dem grofsen Urbinaten die Sakriſtei mit Sicherheit zu verdanken ſein, wohl aber auch der übrige Teil des Baues.

Was heute in die Erſcheinung tritt, iſt eine dreiſchiffige Pfeilerbaſilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Scheinchor. Das Querhaus und das Mittelſchiff ſind mit kaſſettierten Tonnengewölben überſpannt; dieſe ſind durch Verſtärkungsrippen in Joche geteilt, welche den untenſtehenden Pilaſtern der Pfeiler entſprechen. Die Kuppel hat einen niedrigen, lichtloſen Tambour, deren innere halbkugelförmige Fläche mit Kaſſetten geſchmückt iſt; den Scheitel krönt eine Laterne; die Umfaſſungsmauern ragen über das Gewölbe hinaus und tragen ein flaches Zeltdach.

Digitized by Google

Die Seitenfchiffe find mit Kreuzgewölbchen überdeckt und nur an einer Seite des Querhaufes weitergeführt, da eine Uebertragung derfelben nach der anderen Seite wegen der einzuhaltenden Baugrenze unmöglich war. Diefe Befchränkung führte auch zur Ausführung des Scheinchors, der fo lange feine Wirkung nicht verfehlt, als man fich in der Mittelachfe des Baues bewegt und für einen Knick in den wagrechtlaufenden inneren Gefimslinien keine empfindlichen Augen hat; derfelbe macht fich immer unangenehmer geltend, je mehr man die Mittelachfe verläfst oder fich dem Chor nähert. Vom Querhaus aus gefehen wird das Ganze zur Lächerlichkeit und zur »Beruhmtheit« nur fur Unwiffende; der fchöne Schein hält nicht vor, und das, was beabfichtigt ift, wird nicht erreicht. Bis 1495 foll die Bauzeit gewährt haben; die Einweihung wird 1523 als vollzogen angegeben [272]).

15) *Chiefa della Santa Cafa* in Loreto kommt hier nur infofern in Betracht, als *Bramante* bei den Verbefferungsarbeiten an der Kuppel erwähnt wird, aber mehr noch, weil er der Schöpfer der wundervollen Marmorhülle des Muttergotteshaufes unter der Kuppel ift, das *Andrea Sanfovino* (1513—29), *Girolamo Lombardi*, *Tribolo*, *Bandinelli* u. a. mit Statuen und Reliefs fchmuckten und *Girolamo Lombardi* mit ehernen Turen verfah [273]).

16) Von Mailänder Kirchenbauten wären nach ihrer Entftehungszeit noch zu erwähnen: 327. Kirchen in Mailand, Genua, Florenz und Venedig.

Santa Maria preffo San Celfo (1490), von *Giovanni Dolcebuono* erbaut, mit fchönem Vorhof und reicher Faffade von *Aleffi*. Eine dreifchiffige Pfeilerbafilika mit zwölfeitiger Kuppel auf gefchloffenem Tambour und einem Chorumgang zu 9 äufseren Seiten oder zu 5 quadratifchen und 4 dreieckigen Kapellen. Der Chor felbft bildet in feiner Grundform ein halbes Achteck [274]).

17) *San Vittore*, wegen feiner barocken, prächtigen Innendekoration, von *Aleffi* (1560).

18) *San Fedele*, als Jefuitenkirche nach *Pellegrini*'s Plan (1569) erbaut, von *Martino Baffi* vollendet [275]).

19) In Genua ift wegen ihres überaus prächtigen Inneren mit eingelegten roten Marmorarbeiten an den Wänden die dreifchiffige, von *Giacomo della Porta* erbaute Bafilika *Santa Annunziata* (1587) anzuführen;

20) in Florenz die Faffade *des Buontalenti* von *Santa Trinità* (1593) und

21) wegen feiner intereffanten reichen Barockfaffade aus dem Jahre 1663 *San Salvatore* in Venedig, ein Bau von *Giorgio Spavento* begonnen und von *Tullio Lombardo* 1534 vollendet.

22) Von den Kirchen *Palladio*'s in Venedig find zu erwähnen:

San Giorgio maggiore, 1560 begonnen, mit der von *Scamozzi* 1575 vollendeten Faffade; ferner

23) die Kirche *San Redentore* mit einfchiffigem Inneren, 1576 erbaut.

Von römifchen Kirchen der Spätzeit feien angeführt: 328. Römifche Barockkirchen.

24) *Il Gefu*, die Hauptkirche der Jefuiten, im Auftrage des Kardinals *Farnefe*

272) Eine gute Aufnahme findet fich in: CASSINA, a. a. O. — Für die Sakriftei in *San Satiro* und den Chor von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand fiehe Art. 332, S. 484.

273) Eine Befchreibung diefes Bauwerkes fiehe in: Zeitfchr. f. bild. Kunft 1871, S. 160. — Die dort beigegebene Grundrifsskizze ift ganz falfch, das Langfchiff beifpielsweife um ein Joch zu kurz.

274) Siehe die Veröffentlichung in: CASSINA, a. a. O., Taf. XIX—XXIV, in deren Text *Bramante* noch als Schöpfer der Vorhalle bezeichnet wird.

275) Veröffentlicht ebendaf.

Digitized by Google

1568—75 von *Vignola* und *Giacomo della Porta* erbaut, weiſt einen der glänzendſten und reichſten Innenräume Roms auf. Ihr Langhaus wurde 1860 vom Fürſten *Torlonia* mit koſtbarem Marmorgetäfel verſehen.

25) *Andrea della Valle*, 1591 von *P. Olivieri* begonnen und von *Carlo Maderno* vollendet, mit reicher Faſſade nach dem Entwurfe *Carlo Reinaldi*'s (1665). Beſonders beachtenswert wegen der bronzenen Kopien der *Pietà*, der Lea und Rahel des *Michelangelo* und der reizenden Bronzekandelaber in der Capella *Strozzi*.

26) *San Ignazio*, auf Koſten des Kardinals *Ludoviſi* 1626 begonnen und 1675 vollendet; von Padre *Greſſi* geplant mit einer Faſſade von *Algardi*.

Berühmt iſt das Innere des Baues durch die Malereien des Padre *Pozzo* mit ſeiner virtuoſen *Perſpective curieuſe*, wo die gemalte Architektur die monumentale zu übertrumpfen ſucht. Mit aufsergewöhnlicher, nicht übertroffener Geſchicklichkeit und einem ausgezeichneten Farbenſinn ſehen wir die Kompoſitionen ausgeführt — aber eines bleibt dabei immer wieder fatal, dafs ſie nur von einem einzigen Punkte aus richtig wirken, der vorſichtshalber in der Mitte des Hauptſchiffes durch eine runde Marmorplatte bezeichnet iſt. Ueber ihn hinausgetreten, hört der ſchöne Schein auf und teilt das Unternehmen das Schickſal aller ähnlicher perſpektiviſcher Matzchen. Schade um ſo viel Geiſt und Können am falſchen Platze!

33. Kapitel.

Zentralanlagen.

»Der Zentralbau iſt das letzte im Reich der abſoluten Bauformen wie der griechiſche Tempel das erſte. Seine Möglichkeiten ſind noch lange nicht erſchöpft, es mag Zwiſchenperioden geben wie das XIX. Jahrhundert (wohl auch der Anfang des XX.?), welches das Penſum des XIII. noch einmal auffaugen mufs — immer von neuem wird jene groſse Aufgabe auftauchen, wobei die Verſuche der Renaiſſance als unentbehrliche Vorſtufe glänzend in ihr Recht eintreten werden. — Wohl aber hat die Renaiſſance die höchſte, allem Gotiſchen weſentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die abſolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religioſität zum Vermächtnis hinterlaſſen.«

Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance. Stuttgart 1878. S. 97.

329. Zentralbau.

Für die Aufnahme des Zentralbaues als kirchliche Bauform war in Italien das Vorhandenſein ſo vieler antiker Rund- und Polygonbauten, wohl auch die ſtetige Fühlung mit dem Orient, die in *Agia Sofia*, um nur ein Beiſpiel von Rang zu nennen, genugſame Anregung bot, von Wichtigkeit. Der »mythiſche Ruhm«, den das Pantheon in Rom, den *San Lorenzo* in Mailand genoſſen, die Bewunderung für andere, damals noch beſſer erhaltene Zentralbauten von kreisrunder oder polygonaler Form, wie die mächtigen Kuppeln der Thermen in Rom (*Caracalla*-Thermen, fog. *Minerva medica*) und bei Neapel (Bajae), auch die altchriſtlichen Bauten in Ravenna, hielten zunächſt bei der romaniſchen Baukunſt die Uebung des Zentralbaues wach, förderten Verſuche in der Zeit der Protorenaiſſance (*Battiſtero* in Florenz), dann im gotiſchen Mittelalter, wenn ſie dort auch nur auf dem Papier oder im Modell blieben (Florenz, Bologna, Pavia, Loreto); ihre Ausgeſtaltung übernahm dann die hereinbrechende Renaiſſance.

Die Gepflogenheit, die Baptiſterien als Zentralbauten aufzufaſſen und baulich auch zum Ausdruck zu bringen, trug weiter dazu bei, den Gedanken an die Rund-

Digitized by Google

bauten nicht verloren gehen zu laſſen, wobei auch die Kunſt des Wölbens gröſserer Räume der Vergeſſenheit nicht anheimfiel; denn ohne gewölbte Decke war ein Zentralbau nicht zu denken.

Der Betonung der Vierung mittelalterlicher Dome in Italien, bei Annahme des lateiniſchen Kreuzes als Grundform, durch eine Kuppel iſt mehrfach ſchon gedacht worden; ſie aber als dominierendes Ganze, als architektoniſchen Mittelpunkt einer Bauanlage aufzufaſſen und auch auszuführen, bleibt das unbeſtrittene Verdienſt der orientaliſch-altchriſtlichen Baukunſt und ihrer Weiterträgerin, der italieniſchen Renaiſſance!

»Abſolute Einheit und Symmetrie, vollendet ſchöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmoniſche Durchbildung im Inneren und Aeuſseren ohne müſsige Faſſaden und die herrlichſte Anordnung des Lichtes« — das ſind die charakteriſtiſchen Merkmale und Eigentümlichkeiten dieſer Kuppelbauten, die mit Worten nicht ſchlagender wiedergegeben werden können, als es *Burckhardt* hier getan hat.

330. Grundform.

Die Anordnung über kreisrundem oder polygonem Raume bleibt für den Aufbau die einfachſte Löſung, die aber, wenn der Altar nicht in den Mittelpunkt des Planes geſtellt werden ſoll, die Einheit desſelben ſtört, indem ein beſonderer Ausbau für den Altar hergeſtellt werden muſs. (Vergl. *Madonna di Campagna* bei Verona, *Santa Maria* zu Buſto Arſizio, *Umiltà* in Piſtoja, *San Sebaſtiano* in Mailand.)

Dieſe Miſsſtände und Zweifel fallen bei der Annahme des griechiſchen Kreuzes mit vier gleichlangen Kreuzarmen als Grundform weg, welche in der Folge auch die vorherrſchende blieb.

Die groſsen konſtruktiven Leiſtungen im Kuppelbau beginnen aber nicht mit der Verwirklichung des Ideals; es ſind Vollendungsarbeiten in neuer Form von demjenigen, was andere zu Grunde gelegt haben; es ſind zugleich die Vorarbeiten für die kommenden, aber zur Zeit noch nicht erreichten Kraftleiſtungen.

331. Anfänge.

Sakriſteien und Kapellen ſind es, an denen die Frührenaiſſance ſich bei ihren erſten ſelbſtändigen, ureigenen Ausführungen im Zentralbau verſuchen muſste, Bauten kleinen Inhaltes und von geringen Abmeſſungen, dafür aber um ſo liebenswürdiger und ſchöner im Detail empfunden und durchgeführt.

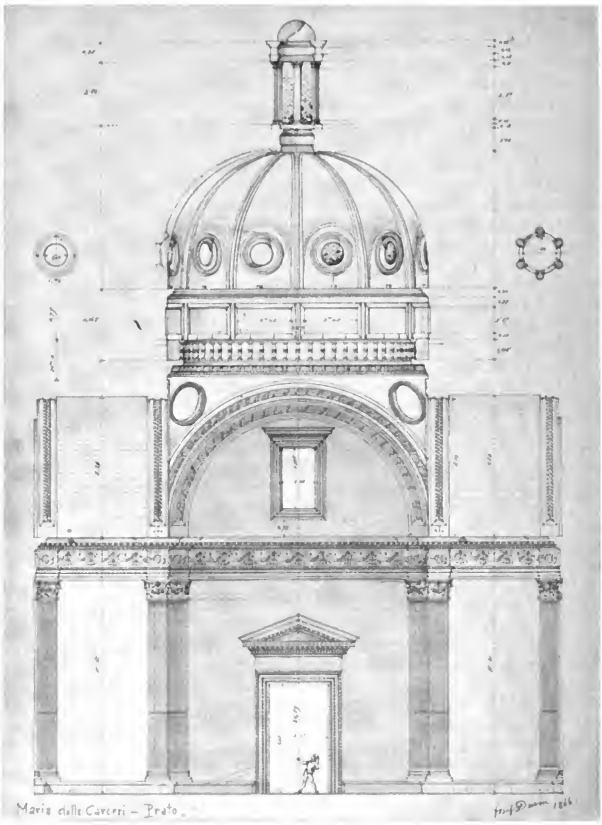
Hierher iſt zu rechnen die Sakriſtei von *San Spirito* zu Florenz mit achteckigem Grundplan: zwei Pilaſterſtellungen übereinander als Dekoration der Wandflächen, wobei die Pilaſter von den Ecken abgerückt ſind (Freilaſſung der Polygonalwinkel), darüber ein Kloſtergewölbe mit Lünetten und einer kleinen, nach dem Dachraum gehenden Laterne. *Giuliano da Sangallo* wird als Plan- und Modellanfertiger, *Cronaca* als der Baumeiſter, der den Bau zum Abſchluſs brachte, und *Sanſovino* als Meiſter der ſchönen Details angegeben.

Weiters die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakriſtei von *San Lorenzo* ebendaſelbſt, die ſog. *Sagreſtia vecchia* (1425), die über quadratiſchem Grundplan auf Pendentifs ein ſog. Melonengewölbe mit Rundfenſtern, ohne zwiſchengeſchobenen Tambour, beſitzt.

Bedeutender geſtaltet ſich die Leiſtung bei der *Pazzi*-Kapelle in Florenz, die den groſsen *Brunellesco* gleichfalls zum Urheber hat (1420). Kein Zentralbau im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigt die Kapelle eine oblonge Grundriſsform mit Vorhalle und Chor, wobei die Hauptachſe nicht nach der Längsausdehnung, ſondern nach der Schmalſeite des Baues gelegt iſt, die liturgiſche Achſe alſo in der Richtung der letzteren liegt. Die architektoniſche Gliederung der Decke rechtfertigt dieſen

Digitized by Google

Fig. 472.



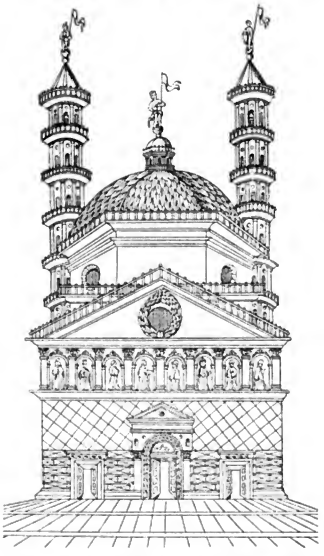
Querſchnitt der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato.

Vorgang, indem der rechteckige Raum in drei Teile zerlegt iſt, und zwar durch zwei halbkreisförmige Gurtbogen in ein quadratiſches Mittel- und zwei ſchmale Seitenfelder.

Digitized by Google

Die beiden letzteren find als Tonnengewölbe ausgeführt; das Mittelfeld ift als Melonengewölbe auf Pendentifs, mit Rippen und Rundfenftern, im Scheitel durch eine Laterne bekrönt, hergeftellt. Die Kuppel beherrfcht fomit die ganze Anlage; die Tonnen rechts und links find ihre Begleiter, und zwifchen diefen in der Mittelachfe der Kuppel öffnet fich dann der im Grundrifs quadratifche Chor, der wieder mit einem Kuppelgewölbchen überfpannt ift. Den Zugang in der liturgifchen Achfe vermittelt die fchöne grofse Eingangstür mit ihren köftlich gefchnitzten Türflügeln an der Rückwand der reizvollen gewölbten Säulenhalle, deren Mittelfeld gleichfalls durch ein Kuppelgewölbe ausgezeichnet ift, deffen Ausfchmückung mit bunten Majoliken aus der Werkftätte der *Robbia* bereits erwähnt wurde. (Siehe Art. 37, S. 50.)

Fig. 473.



Filarete's Entwurf für den Dom zu Bergamo [216]).

Als Werk des *Brunellesco* fei noch die reine Zentralanlage *Santa Maria degli Angeli* in Florenz (1451) erwähnt, bei der die Kuppelfpannweite auf 15,80 m geplant war, unter Annahme eines im Inneren achteckigen und aufsen fechzehneckigen Grundplanes.

Die Grundform des griechifchen Kreuzes ift in reinfter Weife bei der Ausführung der *Maria delle Carceri* in Prato von *Giuliano da Sangallo* (1485) gewahrt worden. Umgeben von vier gleichgrofsen Tonnengewölben, nehmen vier Gurtbogen derfelben auf Pendentifs einen gefchloffenen, in Felder eingeteilten, von einer Balufirade umzogenen Tambour auf, über dem fich eine Melonenkuppel mit Rippen- und Rundfenftern, mit einer Laterne im Scheitel, erhebt. Der Tambour ift im Aeufseren zur Geltung gebracht, aber nicht die Wölbform der Kuppel felbft, die fich noch der Beigabe des flachen, oberitalienifchen Zeltdaches erfreut (Fig. 472 [217]). Dies ift auch beim Kuppeldach der *Pazzi*-Kapelle zu Florenz und in gefchweifter Form bei *Santa Maria* zu Bufto Arfizio der Fall (fiehe Fig. 134, S. 137).

Das Kuppeldach (Schutzdach) in gewölbter Form weifen bei den frühen Entwürfen nur die von *L. B. Alberti* geplante Kuppel von *San Francesco* in Rimini und jene des Domes für Bergamo von *Filarete* (Fig. 473) auf.

[216]) Fakf.-Repr. nach: OETTINGEN, W. v. *Antonio Averlino Filarete's Tractat* über die Baukunft. Wien 1890. S. 465 (Fig. 7).

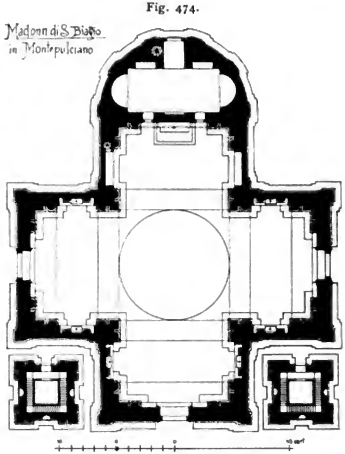
[217]) Siehe auch: Zeitfchr. f. Bauw. 1868, Bl. 62 u. 63.

Digitized by Google

339. Spätere Bauten.

Die reine griechiſche Kreuzform im Inneren, nicht aber im Aeuſseren, zeigt die ſchöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minarettartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, beſitzt — ein Werk des älteren *Antonio da Sangallo* (1518—37), einer der vollendetſten Zentralkirchenbauten der Hochrenaiſſance (Fig. 474). Nicht nur der lichtbringende Tambour iſt hier im Aeuſseren zur Geltung gebracht, ſondern auch die Kalottenform der Kuppel mit der Laterne. Der hohe, zylindriſche Tambour iſt durch enggeſtellte korinthiſche Pilaſter gegliedert, die eine Fortſetzung in Form glatter Rippen an der gewölbten Dachfläche haben. Die Fenſteröffnungen im Tambour ſind im Inneren nicht in der gleichen Höhe ausgeführt wie am Aeuſseren; auch das innere Hauptgeſims der Kuppel liegt tiefer als das äuſsere. Doch ſind die inneren und äuſseren Fenſtergeſtelle durch nach innen abfallende Leibungen miteinander verbunden, was dem Beſchauer im Inneren die volle Anſicht der Lichtöffnungen auch von unten ermöglicht, was aber nicht gerade als organiſche Löſung bezeichnet werden kann. Die gleiche Anordnung mit den abfallenden Leibungen bei inneren und äuſseren Kuppelfenſtern hat ſich auch der Architekt von *San Fedele* in Mailand erlaubt.

Fig. 474.



Kirche *Madonna di Biagio* zu Montepulciano.

An dieſer Stelle ſei noch *San Giovanni Criſoſtomo* (1483) von *Moro Lombardo* in Venedig erwähnt, wie auch »das tolle Prachtſtück« von *Maria de' Miracoli* in Brescia, mit ſeinem Wechſel von groſsen und kleinen Kuppeln und Tonnengewölbchen — bei vier Pfeilern im quadratiſchen Grundplan mit langgezogenem Chorausbau. (Vergl. Fig. 108, S. 111.)

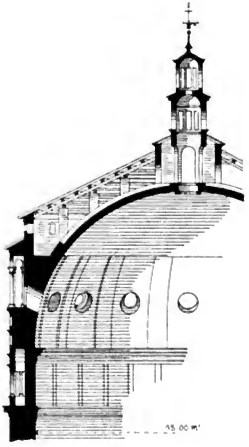
Eine weitere Gruppe mittelgroſser Zentralbauten bilden die von *Bramante* und zeitgenöſſiſchen Meiſtern ausgeführten Kirchen Oberitaliens, von denen *Strack* in ſeinem untengenannten Werke[278] eine groſse Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Kloſtergewölben überſpannt, alle aber mit der krönenden Laterne verſehen.

Als erſtes Beiſpiel ſei hier der Chorbau von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratiſch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenſtern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Kuppelwölbung, die eine Spannweite

[278] STRACK, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien. Berlin 1882.

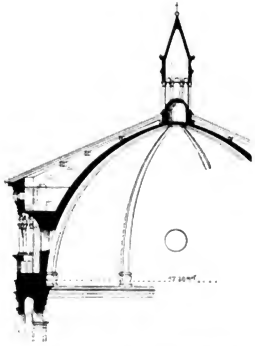
Digitized by Google

Fig. 475.



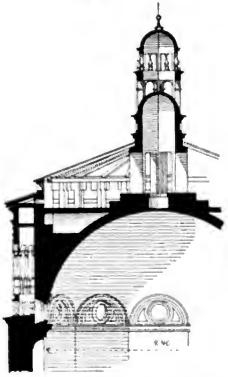
Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand.

Fig. 476.



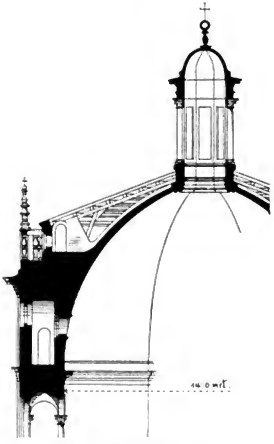
Von der Kirche *Santa Maria della Croce* bei Crema.

Fig. 477.



Von der Kirche *Santa Maria* bei Saronno.

Fig. 478.

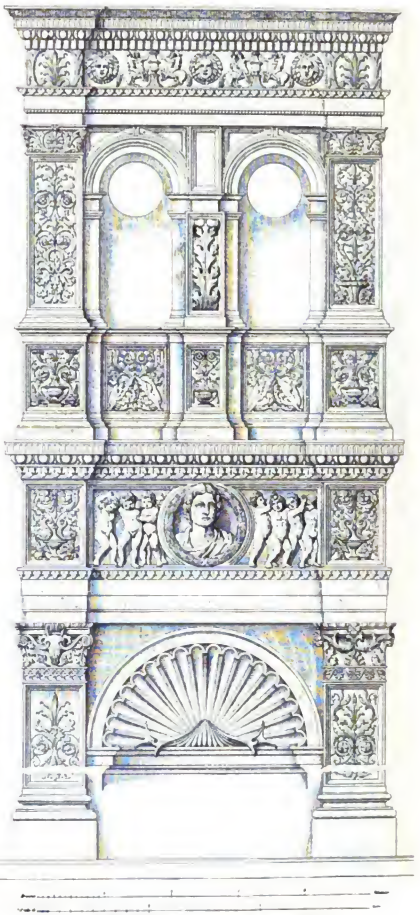


Von der *Incoronata* zu Lodi.

Digitized by Google

von 18m aufweiſt (Fig. 475). Dann der aufsen kreisrunde, innen achteckige Kuppelbau von *Battagli* (1490) der *Santa Maria della Croce* bei Crema (Fig. 476); ferner die Chorkuppel von *Santa Maria* bei Saronno über quadratiſchem Raume auf Pendentifs, zuerſt mit innen zwölffeitigem, durch Niſchen belebten Tambour, darüber rundbogig überſpannte Lünetten mit kleinen Rundfenſtern und über dieſen die halbkugelförmige, glatte, bemalte Kuppel (Fig. 477). Auch die *Incoronata* von Lodi (Fig. 478), ein innen und aufsen achteckig durchgeführter Bau mit einem Kloſtergewölbe überdeckt und einer Laterne bekrönt, mit einer dreibogigen Vorhalle zwiſchen zwei Glockentürmen verſehen, von denen der eine nur bis zu $^1/_3$ ſeiner geplanten Höhe geführt iſt, mufs erwähnt werden. Ferner ſind zu nennen: *Santa Maria* zu Buſto Arſizio, *Santa Maria coronata* zu Pavia und beſonders der ſchöne Sakriſteibau von *San Satiro* in Mailand mit achteckiger Grundrifsform, vier Halbrundniſchen, oberem Bogengang, Kloſtergewölbe mit Rundfenſter in der Wölbfläche und hoher Laterne

Fig. 479.



Von der Kirche *San Satiro* zu Mailand[279]).

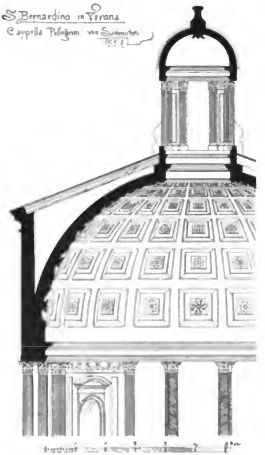
[279]) Fakſ.-Repr. nach: CASSINA, a. a. O.

Digitized by Google

im Scheitel — ein dekoratives Meiſterſtück des *Bramante* mit Terrakottenbüſten und Reliefs von *Caradoſſo* (Fig. 479: dekorative Ausbildung einer Achteckſeite). Das Innere dieſes kleinen Baues ſcheint das Schickſal von *Sant' Andrea* in Mantua geteilt zu haben; dasſelbe iſt zur Zeit hellgelb, bronzegrün und grau angeſtrichen, war aber urſprünglich wohl im roten Tone der Terrakotten, vielleicht unter Verwendung von blauer Farbe und Vergoldung gehalten.

Auch dieſe Kuppelbauten zeigen die Wölbungen im Aeußeren nicht; ſie verbergen ſich hinter den hochgeführten Mauern, die meiſt durch Galerien in mittelalterlichem Sinne umzogen und wirkungsvoll belebt ſind (ſiehe Fig. 475 bis 478, S. 485 u. 487).

Fig. 480.



Von der Kirche *San Bernardino* zu Verona.

Glatte, unbedeutende Außenflächen zeigen die hochgeführten Umfaſſungsmauern der reizenden Schöpfung des *Sanmicheli*, die *Pellegrini*-Kapelle in *San Bernardino* zu Verona, woſelbſt auch wieder die Kuppel unter dem ſchirmenden Zeltdach verſchwindet, wofür aber die Laterne um ſo bedeutender zur Geltung gebracht iſt (Fig. 480).

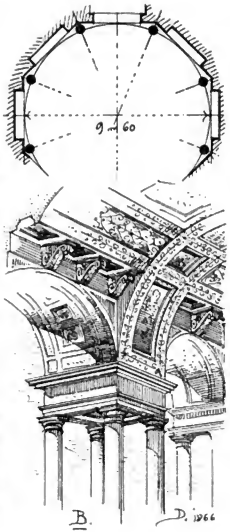
Eine echte Kalottenkuppel mit Laterne und lichtbringendem Zylinder weiſt die *Madonna della Conſolazione* zu Todi auf. Der Grundriſs zeigt einen quadratiſchen Mittelraum mit einem halbkreisförmigen Chorabſchluſs und drei polygonalen Apſiden, alſo die ausgeſprochenſte Zentralanlage. Aber nicht nur bei der Kuppel iſt die Wölbeform am Aeußeren zum Ausdruck gebracht; auch bei den vier Apſiden ſind die Viertelkugelgewölbe im Aeußeren gezeigt; ſie ſchließen ſich an den viereckigen Unterbau der Hauptkuppel an, der beim Auftreffen der Apſidenmauern an ſeinen Ecken kräftige Verſtärkungen erfahren hat. Eine ringsum geführte Baluſtrade bildet nach oben den ſachgemäßen Abſchluſs dieſes Bauteiles, über dem ſich die Kuppel erhebt. Die Einzelformen der unteren Teile des Baues und des Inneren bis zum Tambour deuten auf die Frührenaiſſance; diejenigen der Kuppel ſind dagegen etwas barock; aber trotzdem iſt die Geſamtwirkung wie aus einem Guſſe, wenn man den Bau nicht in ſeinen Einzelheiten betrachtet und fezierend an denſelben herantritt.

Er wurde nach dem Volksmunde dem *Bramante* zugeſchrieben; archivaliſche Forſchungen *Roſſi*'s ergaben ſeine Mitwirkung nicht; ſein Name wird in den Bauakten nicht genannt. Die erſte Erwähnung des Baues geſchieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maeſtro Cola di Matteucci da Caprarola* geleiſtet wird, der als Architekt von gutem Rufe und Anſehen auch ſonſt bekannt geworden iſt. Das Werk war 1606 bis zum Fuſse der Kuppel gediehen, und 1617 wurde das wundertätige Madonnenbild in die fertige Kirche gebracht — nach mehr als

Digitized by Google

Fig. 481.

Fig. 482.



hundertjähriger Bauzeit. Viele glauben trotz allen Mangels an urkundlichen Beweifen für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urheberfchaft *Bramante*'s; *Roffi* lehnt fie aus dem angegebenen Grunde rundweg ab. Das negative Ergebnis der Unterfuchungen läfst aber einen unanfechtbaren Schlufs keineswegs zu. Es bleibt zunächft »Glaubensfache«, welchen von beiden man für den Baumeifter der Kirche halten will [280]).

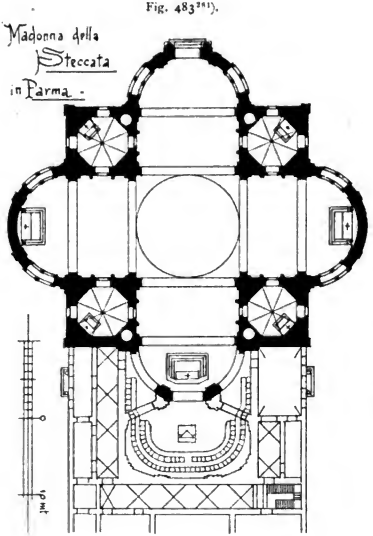
---

[280]) Siehe: Lasteyrie, a. a. O., Bl. LXVIII u. LXIX. — Auch der in Art. 232 (S. 464) genannte fchöne Kuppelraum beim Querfchiff und Chor der Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Mailand mit den reichen Terrakottaverzierungen foll dem *Bramante* abgefprochen werden. Anläfslich des neuerdings wieder entfachten Streites um die Urheberfchaft *Bramante*'s beim Bau der *Cancelleria* und anderer Paläfte in Rom, den *Conte Domenico Gnoli* einleitete und im Verein mit *Ettore Bernich* fortfetzte, mufs es, wie bei der *Confolazione* zu Todi, vorerft noch dem Einzelnen überlaffen bleiben, auf welche Seite der Kämpfenden er fich ftellen will, da die bisherigen Erörterungen zu einem annehmbaren abfchliefsenden Ergebnis nicht geführt haben. Wenn bei jenen ohne alles zwingende Urkundenmaterial bald ein Miniaturmaler *Gafparo Romano*, bald ein *Baftiano da Bologna* an Stelle des *Bramante* auf den Schild gehoben wird, fo mufs weiteres wohl noch abgewartet werden. Und fragen wir nach den Gründen des Streites: die bekannte grofse Infchrift im Friefe des II. Obergefchoffes und eine kleinere, fpäter über dem Mittelfenfter des *Primo piano* gefundene weifen die Jahreszahlen 1495 und 1489 auf, während *Vafari* fagt, dafs *Bramante* erft zwifchen 1499 und 1500 nach Rom gekommen fei und er nur beratend mit anderen Architekten am Baue mitgewirkt habe. Dafs *Bramante* mit der Ausführung in irgendeiner Weife zu tun hatte, ift durch *Vafari* glaubhaft gemacht; dafs er aber gerade deswegen in Rom feshaft gewefen fein müfste, ift nach verwandten Vorgängen nicht völlig notwendig; und wenn wir den Wohnungswechfel um 1500 zugeben, fo ift diefer noch lange kein Grund gegen eine frühere einfchneidende Mitwirkung des gefeierten Künftlers. Auch andere Dinge fprechen noch gegen den Ausfchlufs *Bramante*'s in diefem Falle, die zu erörtern hier zu weit führen wurde. (Vergl.: *Archivio ftorico dell' Arte* [Roma 1892], das Oktober- und Dezember-

Digitized by Google

Verwandt in der Grundrifsanordnung ift die *Madonna della Steccata* in Parma (Fig. 483), die aber an Stelle der Mauerverftärkungen bei den einfpringenden Ecken aufsen viereckig, innen achteckig ausgeführte Kapellenanlagen aufweift, die bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt find, fo dafs der Unterbau der Kuppel in Form eines griechifchen Kreuzes über die Apfiden hervorragt. Letztere und die Kuppel felbft zeigen unverfälfcht die gleiche Wölbform wie in Todi; durch die Anwendung der grofsen Ordnung am Aeufseren und im Inneren gewinnt das architektonifche Bild; nur kommt dabei die Hauptkuppel mit ihrer etwas kleinlichen Säulenftellung am Tambour zu kurz und läfst die Gefamtwirkung gegenüber derjenigen von Todi zurücktreten.

Fig. 483[281]).



Die äufseren Mauerflächen des Baues find geputzt; nur die Fenfterumrahmungen und Gefimfungen beftehen aus Werkfteinen, wodurch er in der Erfcheinung an Monumentalität verliert. Nach *Vafari* ift die Kirche, »wie man fagt, nach Zeichnungen und Angaben *Bramante*'s erbaut«. Nach anderen Ueberlieferungen ift der Bau 1521 (alfo 7 Jahre nach *Bramante*'s Tod) nach Zeichnungen des Architekten *Giovanni Francesco Zaccagni da Torrechiara* begonnen worden, nachdem erft im Jahre 1515 der Bau der Kirche befchloffen wurde. Die Einweihung durch den Bifchof von Parma erfolgte 1539; der Chor wurde 1680 erweitert[281]).

Im Gedanken zeigt der Grundplan der Madonnenkirche *di Campagna* zu Piacenza mit der *Steccata* einiges Gemeinfame; denn auch hier find bei der Annahme des griechifchen Kreuzes die

heft 1901 der *Raffegna d'Arte*, fowie das Maiheft 1902; ferner die Anfichten *Burckhardt*'s im »Cicerone« [Ausgabe Bafel 1860], *Letarouilly*'s im Textbande zu den »*Edifices de Rome moderne*« [S. 219—220], *Redtenbacher*'s in der »Architektur der italiänifchen Renaiffance« [Frankfurt 1886], S. 180, und *v. Geymüller*'s im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*, auch diejenige *Gnoli*'s in der *Rivifta d'Italia* vom 15. April 1898, fowie *de Fabriczy*'s im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*).

Es ift als eine Tücke des Schickfales anzufehen, dafs dem grofsen *Bramante*, ohne urkundliche Beweife dafür zu haben, Werke zugefchrieben worden find, an denen er vermutlich oder wirklich keinen Anteil hatte; andererfeits bleibt es aber zu beklagen, dafs dem *L. B. Alberti* zu wenige zuerkannt worden find, weil er einft fchrieb: »*L'architetto per confervare riputatione, deve dare i fuoi modelli — facendoli efeguire da altri*« — auf Grund welcher Aeufserung an manchem Werke nur der Name des Ausführenden, nicht aber immer derjenige des geiftigen Urhebers haften geblieben ift.

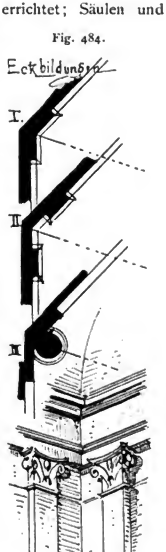
281) Nach: STRACK, a. a. O., S. 9 ff.

Digitized by Google

einſpringenden Winkel mit Kapellen beſetzt; ſie ſind aber nicht geſchloſſen, ſondern ſtehen in freierer und kühnerer Weiſe offen nach dem Mittelraum, ſo daſs vier Eckpfeiler die Kuppel aufnehmen. Die vier Apſiden haben geraden Abſchluſs; die Eckkapellen ſind bis zur Höhe des Kreuzarmes geführt, in kleinen Achteckbauten ausklingend. Kreuzarme und Kuppel zeigen nichts von der Wölbeform; ſie ſind unter flachem Sattel- und Zeltdach verborgen. Der Kuppelunterbau erſcheint von aufsen zweigeſchoſſig, von Galerien umgeben; an der unteren ſind Fenſter angebracht, welche Licht in das Innere bringen; die obere dient als Umgang nur zur Belebung und zum reicheren Ausſehen des Aeufseren.

Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Geſimſe ſind aus Werkſteinen hergeſtellt. Auch hier mufs wieder *Bramante* als Meiſter ſeinen Namen hergeben; erwieſen iſt er aber nicht; auch kein anderer Meiſter wird an ſeiner Stelle genannt.

Fig. 484.



Dagegen iſt *Bramante*'s Autorſchaft bei dem wohl kleinſten Zentralbau, dem ſog. *Tempietto*, verbürgt, den *Ferdinand IV.* von Spanien und ſeine Gemahlin *Iſabella* 1502 im Hofe des Kloſters *San Pietro in Montorio* zu Rom erbauen lieſsen. Bei kreisrunder Grundriſsform mit einem Umgang von 16 doriſchen Granitſäulen, die ein Gebälke mit Triglyphenfries und eine Baluſtrade tragen, erhebt ſich die Kuppel ohne weiteres Schutzdach in ſchöner, reiner Form auf einem durch Muſchelniſchen und gerade überdeckte Fenſter belebten Tambour. Den krönenden Abſchluſs bildet ein aus Wappen, Kugel und Kreuz beſtehender Aufſatz, ohne daſs Zenithlicht vorgeſehen wäre[282]).

Unter *Sangallo*'s oder *Cronaca*'s Einfluſs ſteht *Bramante*'s Schüler *Vittoni* beim Bau der *Umiltà* in Piſtoja, den *Vaſari*, im Inneren wenigſtens, nicht ſehr glücklich zu Ende geführt hat. Dort ſind, wie bei der Sakriſtei von *San Spirito* in Florenz, die Pilaſter aus den Ecken des Achteckes gerückt[283]).

Statt dieſer Anlage oder der gebrochenen Pilaſter in den Ecken ſind an anderen Orten, z. B. bei einer Kapelle in *Sant' Andrea* zu Mantua, in wirkungsvoller Weiſe Säulen in die Ecken geſtellt (Fig. 482 u. 484) — ein antikes (*Villa Hadriana* bei Tivoli) und auch ein mittelalterliches Motiv. Aber dieſe gebotene Löſung hört über dem Hauptgeſimſe auf, wo man die Fortſetzung oder das Ausklingen der Säulen nach den Gewölbefeldern erwartet. Die dürftigen Streifen in den Gewölbegraten ſetzen die untere, ſtarke Betonung der Ecken im Raume nicht in naturgemäſser Weiſe bis zum Scheitel fort. Eigenartig iſt aber auch hierbei die Anordnung von liegenden Rechteckfenſtern am Fufse der Kuppel und deren Einfchneiden in die

[282]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

[283]) Ueber die Baugeſchichte und das Konſtruktive des Kuppelbaues ſiehe: Durm, J. Grofskonſtruktionen der italieniſchen Renaiſſance. C. Kuppel der *Maria dell' Umiltà* in Piſtoja. Zeitſchr. f. Bauw. 1902, S. 13.

Digitized by Google

Wölbfläche. Der Meiſter wollte, wie *Giulio Romano* an der Halle des *Palazzo del Te*, die Stichkappen vermeiden und fing das Gewölbe auf einer durch Konſolen geſtützten Streifbank ab (Fig. 481 *A* u. *B*).

Fig. 485.

Dom zu Pavia nach *Rocchi*'s Holzmodell.

Beſſer erſcheint die Gliederung der Wände ſowohl, als auch die Ecklöſung bei den polygonalen Apſiden im Dom zu Como. Sowohl am Holzmodell des *Rodari* (ſiehe Fig. 468, S. 472), wie auch bei der tatſächlichen Ausführung (ſiehe Fig. 469, S. 473) iſt eine kräftige Fortſetzung der Eckſäulen in den Eckrippen angeſtrebt.

Von den Zentral- und Kuppelbauten Oberitaliens ſpielen außer der ſchon

Digitized by Google

genannten kleinen *Pellegrini*-Kapelle noch andere des Meifters *Sanmicheli* eine Rolle, wie die Rundkirche der *Madonna di Campagna* bei Verona (1559) und die Kuppel von *San Giorgio in Braida* zu Verona.

Räumlich genommen, dürfte als eine der bedeutenderen Leiftungen auf dem Gebiete des Kuppelbaues die Achteckkuppel des Domes in Montefiascone mit nahezu 25,00 m Spannweite zu nennen fein. Nach *Dianoux*[284]) ift die genannte Kuppel aus

Fig. 486.

Kirche *Santa Maria di Carignano* zu Genua.

Backfteinen hergeftellt worden, über der fich eine zweite, mit Kupfer- und Bleiplatten abgedeckte erheben follte. Bis zur Fertigftellung derfelben verfah man den Bau mit einem Notdach, das abbrannte und den Bau zerftörte. Die Wiederherftellung kam in die Hände *Fontana*'s, der fie im Gefchmacke feiner Zeit beforgte. Die Stärke der Tambourmauern beträgt 3,40 m; in einer Höhe von 7,80 m vom Fufse der 18,00 m hohen Kuppel find zwei Eifenringe eingelegt, deren Schliefsen auf der

[284]) Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

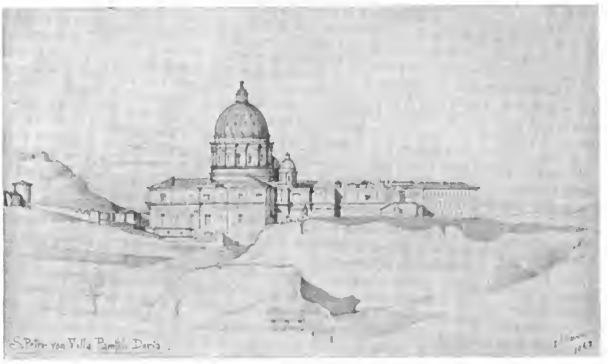
Digitized by Google

Kuppelfläche zum Vorfchein kommen. Durch letztere find wenigftens die Ecken der Achteckfeiten gefafst und fo das Ausweichen derfelben verhindert.

Auch *Solari*'s Kuppelbau der *Santa Maria della Paffione* in Mailand foll hier noch Erwähnung finden.

Aus der achteckigen Vierung zunächft in Verbindung mit dem Querfchiff und dem Chor entwickelt fich eine Zentralanlage reichfter Art in der Kathedrale von Pavia, nachweislich von *Criftoforo de' Rocchi* gebaut, der vom Tage der Grundfteinlegung (am 29. Juni 1488) an bis zu feinem Tode 1497 die Bauleitung in Händen hatte. Sein Nachfolger war der grofse *Omodeo* oder *Amadeo*, den wir in Bergamo und beim Baue der *Certofa* bei Pavia bereits kennen lernten. Das Holzmodell

Fig. 487.



St. Peterskirche zu Rom von der *Villa Pamfili Doria* aus gefehen.

Rocchi's für den Bau ift erhalten geblieben; Fig. 485 gibt uns einen Begriff von dem, was beabfichtigt war, aber nie zur Vollendung gelangen follte. Der grofs gedachte pyramidale Aufbau läfst wohl über Einwendungen im einzelnen, die ja mit Recht gemacht werden können, hinwegfehen.

Als Zentralbau rein und frei von allem, was diefe feine Eigenfchaft abfchwächen könnte, ift die von *Aleffi* 1552 erbaute *Santa Maria di Carignano* in Genua, deren Bild Fig. 486 gibt; das Motiv von *St. Peter* in Rom ift darin »in völlig freier und neuer Anordnung« zum Ausdruck gebracht, bei hoher Raumfchönheit des Inneren. Eine gröfsere Hauptkuppel beherrfcht die im Grundplan quadratifche Anlage mit ihren vier kleinen Nebenkuppeln, von denen nur mehr die Laternen in der Gruppierung mitfprechen. Urfprünglich follten die Anlage vier Türme flankieren, von denen aber nur zwei, und dazu noch in veränderter Form, zur Ausführung gelangten[285]).

333. *St. Peter* in Rom.

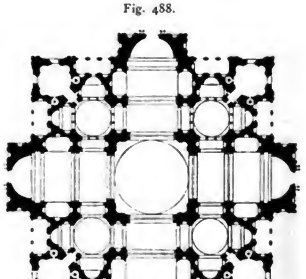
Den gröfsten Wurf auf diefem Gebiete des Kirchenbaues taten aber die beiden beften Meifter der Renaiffance — *Bramante* und *Michelangelo* — in ihren Entwürfen

[285]) Vergl.: Dehio, J. Kuppel der *Santa Maria di Carignano*. Zeitfchr. f. Bauw. 1902, S. 161.

Digitized by Google

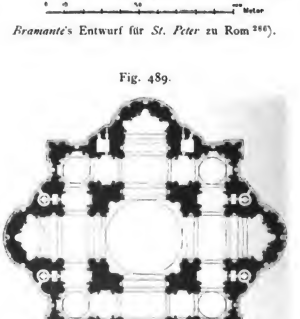
für St. Peter's Dom in Rom (Fig. 487). Was *Bramante* gewollt hat, zeigt uns fein erfter Grundplan in Fig. 488, was *Michelangelo*, der Grundrifs in Fig. 489. Während fich *Bramante* noch zum Teil im kleinen verliert, zeichnet *Michelangelo* mit feften, bewufsten, ficheren Strichen klar und einfach feinen Gedanken hin und war fo glücklich wie wenige Sterbliche, dafs dasjenige, was er geplant, auch ausgefuhrt wurde, wenn er es auch nicht mehr fertig erfchauen durfte. Wie das Werk als Zentralbau wirkte, den Chor und zwei Kreuzarme umfaffend, davon mag Fig. 490 eine Vorftellung geben: grofs und mächtig in den Linien und wunderbar im Aufbau, die Kuppel in der fchönften Umrifslinie der Welt zeigend! Vierzig Jahre ftand er als Zentralbau im ganzen wirkend da; denn erft 1606 liefs *Paul V.* das jetzige unglückliche Langhaus vorbauen — mehr unglücklich für das Aeufsere als das Innere, das auch in der verlängerten Grundrifsanlage feine grandiofe Wirkung nie verlieren kann.

Fig. 488.



Bramante's Entwurf für *St. Peter* zu Rom [286]).

Fig. 489.



Michelangelo's Entwurf für *St. Peter* zu Rom [286]).

Eine Baugefchichte von *St. Peter* in den in diefem Bande gegebenen Rahmen einzufügen, ift unmöglich; es mufs hier auf die zahlreichen und umfangreichen Veröffentlichungen früherer Zeiten von *Coftaguti*, *Ferrabofchi*, *Fontana*, *Rocca* und wie fie alle heifsen mögen, verwiefen werden; dann auf die gröfseren neueren Arbeiten von *Simil* (*Le Vatican*) und *H. v. Geymüller* (Die urfprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom), die Forfchungen von *Jovanovits*, *Garnier* u. a. m. Für den technifchen Teil fiehe auch die Abhandlungen des *Poleni*, fowie des Verfaffers »Zwei Grofskonftruktionen der Renaiffance« (Zeitfchr. f. Bauw. 1887, S. 481). Jedem Befucher der ewigen Stadt empfehlen wir aber ganz befonders die Befichtigung der in *St. Peter* aufbewahrten grofsen Holzmodelle der verfchiedenen Meifter. Der *Permeffo* hierzu wird vom *Maggiordomo S. H. d. P.* Fachgenoffen bereitwilligft gegeben; der Zugang zu den Modellen gefchieht von der Treppe aus, die zur Kuppel führt.

Mit 72 Jahren übernahm (1547) *Michelangelo* den Bau und behielt denfelben bis zu feinem Tode (1564), »damit nicht durch feinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen gefchehe, ja der Bau völlig liegen bleibe«. Nicht nur fein

[286]) Fakf.-Repr. nach: Haupt, a. a. O., S. 43 u. 44.

Digitized by Google

Ruhm, mehr noch die Einſicht, der Kunſtſinn und die hohe Bildung ſeiner Bauherren ſchützten über ſein Leben hinaus den Plan, bis endlich *Sixtus V.* 1590 die Kuppel vollendete, leider unter Weglaſſung des ſchönen Figurenſchmuckes am Hauptgeſimſe, den das Modell in ſo prächtiger Weiſe zeigt. Die Mächtigen der Erde können auch einem Stümper den Vorzug vor dem guten Manne geben und ihn aus perſönlichen Gründen verlaſſen; die Bauherren von *St. Peter* waren groſs genug, um frei von ſolchen Möglichkeiten zu ſein.

Fig. 490.

St. Peterskirche zu Rom.

Brunellesco und *Michelangelo* wurde auch von den ſpätergeborenen Fachgenoſſen die Arbeit, dem einen an ſeinem *Palazzo Pitti*, dem anderen an ſeiner Kuppel von *St. Peter* nicht verdorben. Sie waren noch frei von dem modernen Beſtreben, »im Geiſte der erſten Meiſter etwas Neues zu ſchaffen«, und Dinge zu Tage fördern, welche die urſprünglichen Meiſter nie gebilligt haben würden und worüber ſie von den Verſtändigen der Nachwelt getadelt und verlacht worden wären.

Wie die Eingangsfaſſade werden ſollte, mit der freien Säulenſtellung, iſt auf den Kupferſtichen des Jubiläumsjahres von 1600 zu ſehen; was aus ihr geworden iſt, zeigt Fig. 491 nach der Abbildung bei *Fontana*[287]); was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen u. dergl. verſucht wurde, kann im unten genannten Werke[288]) nachgeſehen und nachgeleſen werden.

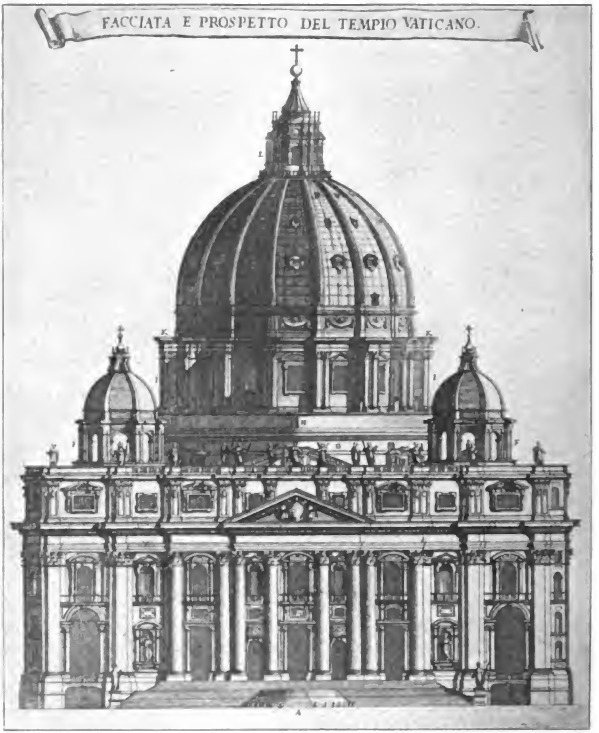
[287]) In: *Il tempio Vaticano e ſua origine.* Rom 1694.

[288]) Gurlitt, C. Geſchichte des Barocco, Rokoko und des Klaſſizismus. Stuttgart 1887. S. 337, 351—353.

Digitized by Google

Mag manches am Aeufseren nicht in allen Teilen glücklich fein, die alles überragende Kuppel läfst es vergeffen; fie ift wohl *Michelangelo*'s gröfstes Werk, mit dem er »die Sehnfucht der ganzen Renaiffance erfüllte«.

Fig. 491.



St. Peterskirche zu Rom.
(Nach *Fontana* [269]).

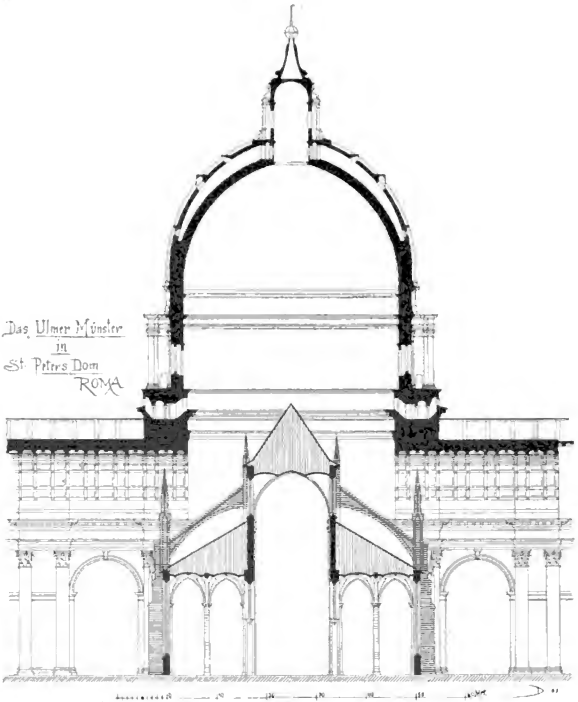
Der Vergleich mit anderen grofs dimenfionierten Bauten läfst uns am beften den Mafsftab für die Gröfse *St. Peter*'s erkennen. Joche des fünffchiffigen Ulmer Munfters mit ihrem Strebepfeilerfyftem können in den Kuppelraum von *St. Peter*

[269]) Fakf.-Repr. nach dem in Fufsnote 267 angeführten Werke, S. 417.

Digitized by Google

eingeſtellt werden, die dann noch nicht die äuſseren Grenzen der Gurtbogen der Vierung erreichen (Fig. 492); dieſes Münſters Höhe bis zum Firſt doppelt gemeſſen, geht nur bis zum Fuſs der Laterne. Und das Bronzetabernakel unter der Kuppel,

Fig. 492.



rund 30,60 m hoch bis zur Spitze des Kreuzes, kommt der Höhe des *Palazzo Farneſe* in Rom, bis zur Dachtraufe gemeſſen, gleich (Fig. 493 u. 494).

Machen wir weiter einen Querſchnitt durch die fünfſchiffige Kathedrale von Bourges und legen ihn auf einen ſolchen durch die Peterskuppel (Fig. 495), ſo deckt er den letzteren nicht vollſtändig. Welcher Aufwand von Stützen, Strebebogen, Strebepfeilern iſt bei dieſem mittelalterlichen *Chef d'oeuvre* notwendig

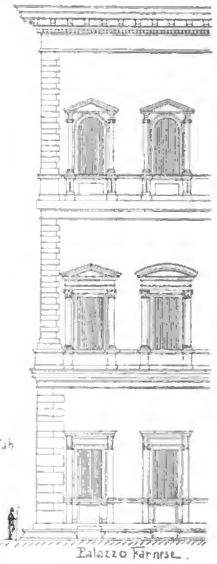
Digitized by Google

geworden, um die gleiche Weite zu überſpannen, was in *St. Peter* mit einer einzigen Wölbung gelöſt iſt; von der Höhe ſei dabei ganz abgeſehen. Welche Umſtände, welche Materialvergeudung auf der einen Seite, welche Einfachheit und Klarheit in der Konſtruktion auf der anderen!

Noch einen Blick auf die Innendekoration gegenüber von dem, was in Florenz geleiſtet iſt. In Rom heitere vornehme Pracht, weiſser Marmor, Stukk und Gold,

Fig. 493.

Fig. 494.



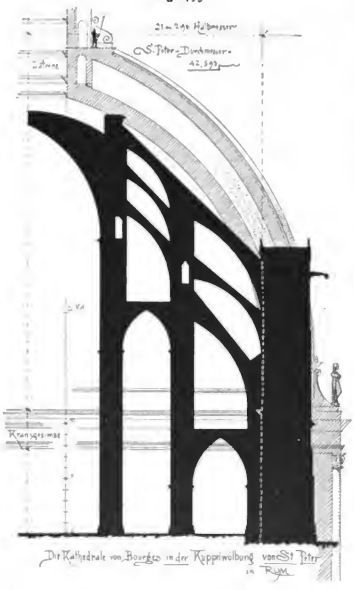
die Polychromie für die Kuppel aufgeſpart, dort aber in muſiviſcher Arbeit von glänzender Wirkung bei weiſsem, nicht farbig gebrochenem Tageslicht und, was die Hauptſache; die architektoniſch richtig empfundene Einteilung der Wölbflächen (Fig. 496). Stolzer ſchwingt ſich durch ſie die Kuppelwölbung; ſie erhält Leben und Bewegung; das Laſtende wird aufgehoben. Und in Florenz? Auf ſchlecht beleuchtetem Grunde ein Menſchengewirre in ſeiner ganzen Oede, ohne Rahmen und ohne Faſſung, und dazu im Maſsſtab verfehlt!

Schliefslich noch etwas über die Platzgeſtaltung vor dem Bau nach den Mitteilungen *Fontana's*. Ueber diefelbe iſt ſchon manches Wort des Lobes und des Tadels gefallen; manches iſt hinter den Anordnungen geſucht worden, was dort

Digitized by Google

nicht ſteckt, und am Ende waren es einfache Gründe, welche zu der heute daſtehenden Form zwangen. Dabei darf nicht vergeſſen werden, daſs der Fuſsboden der Kirche ſehr viel höher liegt als die Zufahrtsſtraſse, d. h. daſs ein ziemliches Gefälle von der Türſchwelle bis zur Tiberbrücke (*Ponte Sant' Angelo*) zu überwinden war. Die Höhenlage beider war gegeben; auch die Form des Platzes war zum Teil durch den vatikaniſchen Palaſt, zum Teil durch die beſtehenden Häuſer auf der anderen Seite bedingt; auch war mit der Möglichkeit einer raſchen Abführung der Tagwaſſer auf einem ſo gewaltigen Platze bei Gewitter- und Dauerregen zu rechnen.

Fig. 495.

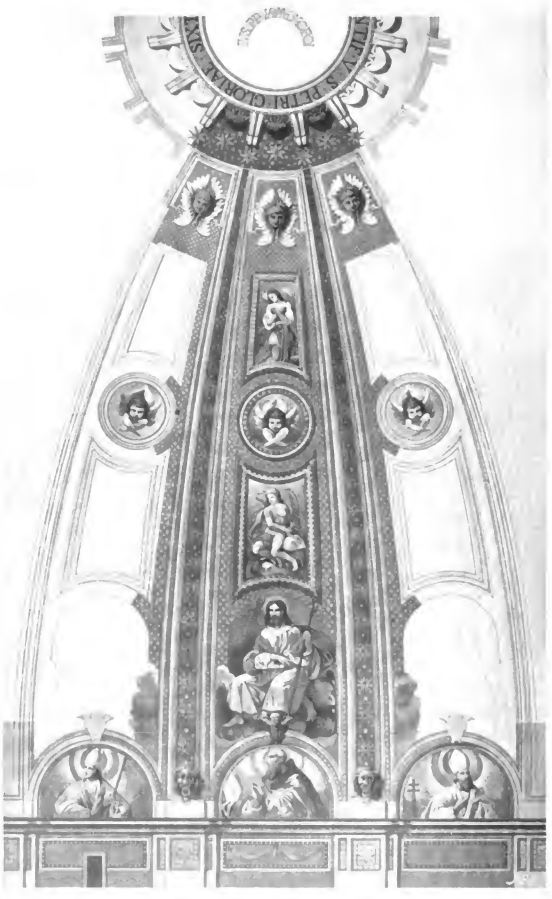


Die Terrainunterſchiede führten zur Anlage der groſsen Treppenterraſſe *A* (Fig. 497), das Heraustreten von Taufenden nach dem Schluſſe eines Feſtgottesdienſtes auf dieſe, zur Gröſse derſelben. Mit der Halbrundform der Hallen *EF* wich *Bernini* geſchickt den Nachbarbauten aus und erhielt doch noch ein groſses Atrium, das in der Bodenfläche die Abmeſſungen des Koloſſeums hat. Die Breite der Faſſade mit den Durchfahrten gab die Anfallspunkte für die Verbindungskorridore *DE* nach den Hallen, deren Lage durch das fallende Gelände wieder ſo gut wie gegeben war. Sollte die Rundform der Hallen eine wirkungsvolle bleiben, ſo durfte der Ausſchnitt für den Blick auf *St. Peter* nicht zu breit genommen werden, wodurch wieder der Anfallspunkt der Korridore nach dieſer Seite feſtgelegt war. So entſtand wohl bei der Lage der Korridore die ſchiefe Linie. Durch ſie gelangt man nach dem Palaſt, nach der *Scala Regia* und zum Gotteshaus. Um den Zugang für das Volk zu erleichtern, ſo führt *Fontana*[290]) aus, gab man ihnen eine ſanfte Steigung, weil die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch die Anlage zahlreicher Trittſtufen oder einer ſchiefen Ebene gelöſt werden. Um nicht in den gröſseren Fehler zu verfallen, entſchied man ſich für die letztere. Die Gliederungen der Korridore muſsten dann parallel zur Neigung des Platzes gemacht werden (*gl' ornamenti di queſti corridori diſpoſti per neceſſità in pendio, paralleli alle declinazione della piazza*), während ſelbſtverſtändlich die Pilaſter und Fenſtergeſtelle

[290]) A. a. O., Lib. IV, Cap. V, S. 195.

Digitized by Google

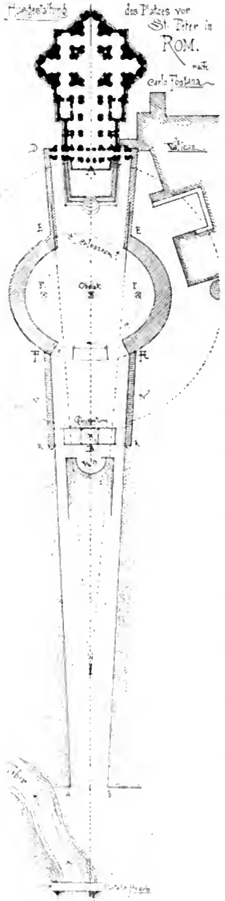
Fig. 496.



Dekoration der Kuppel der St. Peterskirche zu Rom[291]).

Digitized by Google

Fig. 497.



lotrecht blieben. So erklärt fich bei den Verbindungskorridoren die Eigentümlichkeit der fchiefen Architektur. Nirgends ift dabei in den Befchreibungen der alten Meifter auf ein perfpektivifches Mätzchen hingewiefen; alles ift durch das praktifche Bedürfnis erklärt.

Bei *m* in Fig. 497 follten einft die Hallen einen Abfchlufs finden mit zwei grofsen Durchfahrten rechts und links, was aber unterblieb. Dagegen fchlug *Fontana* vor, bei *B*, im gleichen Abftand wie vom Obelisken zur Kirche, einen Glockenturm oder eine Prachtarchitektur zu errichten, als Erfatz für den abgetragenen Turm des *Bernini*, dahinter bei *W* eine grofse Wafferkunft, wobei aber weitere Verbindungshallen *FNR* bis dahin anzulegen wären, die bei *R* durch Springbrunnen zu beleben feien. Mit Rückficht auf den Lauf des Tiber wären dann, um keinen Verluft an Bauplätzen zu haben, die Strafsen konvergierend bis *ab* zu führen. Will aber aus der Anlage ein perfpektivifches Kunftftück herausgelefen werden, dann durfte diefes nur für den auf der Loggia fegenfpendenden Papft von Wirkung gewefen fein; diefer allein konnte durch die in Fig. 497 dargeftellten Anlagen vor der Kirche zu Illufionen über die Ausdehnung des Platzes und der Länge der Zugangsftrafse, fowie über die Zahl der dafelbft gläubig harrenden Menge verführt werden.

Mit der gleichen Nüchternheit der Anfchauung der Dinge erklärt uns auch *Fontana* die vielbewunderte Anlage der *Scala Regia*, bei der eine perfpektivifche Täufchung auch nicht beabfichtigt war. Er führt aus: Wenn der Papft vom Palafte nach der Kirche gehen wollte, fo war der (damals) beftehende Gang dunkel und gefährlich; er liefs daher durch *Bernini* einen anderen machen, lichtreich und prächtig, mit vornehmen Ornamenten. Die Aufgabe wird als ungemein fchwierig auszuführen gefchildert; denn er hatte mit folgendem zu rechnen:

a) mit den Mauerfluchten der Sixtinifchen Kapelle;
b) mit der Flucht der oben angeführten Verbindungskorridore;
c) der Zugang am *Repiano Reale* verlangte die gleiche Kämpferhöhe wie am Korridorbogen;

291) Fakf.-Repr. nach: Letarouilly & Simil., a. a. O., Bd. II, Pl. 30.

Digitized by Google

d) ein Uebergang zum ſchmalen Laufe bei der Sixtinawand mußte gefunden werden;

e) die Verminderung in der Höhe der Gewölbe war geboten durch die Bodenlage der *Sala Regia*.

Alſo auch hier nichts von einer beabſichtigten perſpektiviſchen Wirkung!

Fig. 498.

Superga bei Turin.

Wie *Bernini* unter dieſen erſchwerenden Verhältniſſen die Aufgabe gelöſt hat, bleibt bewundernswert.

334 Schluß.

Zum würdigen Schluſſe der Kuppelbauten und Zentralkirchen ſei noch die weltbekannte, glänzendſte Kirche Venedigs, die *Maria della Salute* genannt, begonnen 1631 und 1656 der Geiſtlichkeit übergeben, vom Architekten *B. Longhena* erbaut. Hervorzuheben iſt der intereſſante Grundplan, der ſchöne Innenraum und die nicht allerſeits gebilligten Doppelvoluten an den Ecken der Achteckſeiten.

Digitized by Google

Die innere achtſeitige Kuppel iſt maſſiv gewölbt, die äuſsere Schutzkuppel mit ihrer zierlichen Laterne aus Holz und mit Blei abgedeckt hergeſtellt.

Als letzter Ausklang ſoll hier die grofsartige Gruftkirche der Könige von Sardinien, die *Superga* bei Turin, von *Victor Amadeo II.* gelobt, von 1717—31 durch *Juvara* erbaut und 1749 eingeweiht (Fig. 498), gelten[292]).

34. Kapitel.

Kirchliche Einrichtungsgegenſtände; Kirchenmobiliar.

335. Weihwaſſerbecken.

Die inneren Einrichtungsgegenſtände der Kirchen erfreuten ſich in beſonderem Maſse der Gunſt des neuen Stils, »was um ſo erklärlicher iſt, als das Dekorative gerade die ſchwächſte und am meiſten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrſchenden italieniſchen Gotik geweſen war«.

Fig. 499.

Weihwaſſerbecken in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

Beim Eingang in das Gotteshaus iſt in der Nähe der Türen zur ſymboliſchen Reinigung des Eintretenden eine Schale mit geweihtem Waſſer aufgeſtellt, mit dem der Gläubige, ſich zur Andacht vorbereitend, ſich beſprengt (Fig. 499).

Die Weihwaſſerbecken wurden aus Stein und Metall hergeſtellt und traten entweder in einfachſter Weiſe konſolenartig aus der Wand vor, oder es waren kleinere Schalen, von kandelaberartigen Stützen getragen — freiſtehende kunſtgewerbliche Schöpfungen, an welche die bildende Kunſt mit den höchſten Mitteln herantrat.

Aus Metall in einfacher Form iſt in der Kirche *Fontegiuſta* zu Siena das Becken hergeſtellt, das ein aus der Wand hervorragender Arm hält (Fig. 500); aus Marmor das ſchöne Becken in *Santa Maria novella* in Florenz, welches zur Hälfte in die Mauer eingelaſſen iſt und in der Wandhöhlung mit einer fein gefurchten Muſchel überſpannt iſt — in feiner einfachen Schönheit ein klaſſiſches Vorbild dieſer Art (Fig. 499).

Von den freiſtehenden Marmorbecken ſind als die reichſten die von *Federighi* (1462 und 1463) angefertigten im Dome zu Siena zu verzeichnen, wo bei der Stütze die antike Dreifufsform neu belebt und mit dem glänzendſten Bildwerk verſehen iſt. Die innerhalb der Schale angebrachten Fiſchchen in Flachrelief mufs man der übergrofsen Verzierungsluſt des Künſtlers wohl zu gute halten. Die Unterſätze wurden früher für antik gehalten, das gröfste Kompliment, das einem Renaiſſancekünſtler damals zu teil werden konnte (Fig. 502 u. 503).

[292]) Vergl. auch: Gurlitt, a. a. O., Kap XXII — und für *Longhena* und ſeine Schule: Kap. VII des gleichen Werkes.

Digitized by Google

Aehnlich wie diese, aber etwas einfacher, sind die Weihwasserbecken im Dom zu Orvieto ausgeführt, sehr edel gehalten das im rechten Querschiff des Domes in Pisa von *Rossimino* (1518). In Form eines Schiffchens auf reicher Kandelaberstütze ist dasjenige in *Santa Trinità* zu Florenz hergestellt (Fig. 501). Eigenartig mit einem Baldachin über reicher Rückwanddekoration ist das Becken im Dom zu Palermo (Fig. 504) aufgebaut. Im *Santo* zu Padua sind die zwei Becken mit der Statue Johannes des Täufers und der Figur des Heilandes geschmückt. An einem Becken

Fig. 500.

Weihwasserbecken und Ciborium in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena.

des *Alessi* in der *Certosa* bei Pavia steht ein Obelisk in der Schale an Stelle der Figuren — überall waltet die gröfste Mannigfaltigkeit in der äufseren Erscheinung des gleichen Bedarfsgegenstandes. Als Kunstwerke sind noch erwähnenswert die Weihbecken in der *Certosa* bei Florenz, im Dome zu Lucca, in der Sakristei des Domes zu Empoli, diejenigen von *St. Peter* zu Rom u. a. mehr.

Hunderte von anderen in den verschiedenen Kirchen Italiens verdienen das gleiche Lob; sie aber auch nur annähernd anführen zu wollen, ginge zu weit!

336. Sakristeibrunnen.

Weihbrunnen (*Lavabo*), zum Waschen der Hände für den Priester, besonders vor der Messe, sowie zum Reinigen der heiligen Gefäfse bestimmt, oft von der Form eines Weihwasserbeckens oder Taufsteines, stets aber mit Wasserhähnen und

Digitized by Google

Sammelbecken verfehen, waren in der Nähe des Altars und in den Sakrifteien oder deren Vorräumen aufgeftellt. Sie wurden aus Stein ausgefuhrt und von reichen, zuweilen in bunter Majolika hergeftellten Architekturen umgeben.

»Ein Werk von einfach genialer Erfindung« ift der Sakrifteibrunnen in *San Lorenzo* zu Florenz, von *Müntz* dem *Antonio Roffellino* zugefchrieben, aus weifsem Marmor mit einer Umrahmung und einem kreisrunden Rückwandftück von rotem Porphyr hergeftellt. Er befteht aus einer Kufe, die von Frauenfiguren mit Fleder-

Fig. 501.

Weihwafferbecken in der Kirche *Santa Trinità* zu Florenz.

mausflügeln und Fifchleibern getragen wird. Ein Löwenkopf fchmückt die Vorderfläche des Troges, aus dem ein Kandelaber hervorragt, an den fich zwei Drachen anfchmiegen, die Waffer in die Schale werfen. Die Rückwandfüllung ift von einem Eichenkranz umzogen, und über diefer fteht im Halbrund ein Adler mit ausgefpreizten Flügeln.

Neben diefer mehr im bildhauerifchen Sinne aufgefafsten Kompofition fei eine andere gebundene erwähnt: der fchöne Weihbrunnen aus Terracotta (Majolika) in der Sakriftei von *Maria novella* zu Florenz, ein Werk der *Robbia*, in Form einer Aedikula mit korinthifchen Pilaftern ausgeführt, über der fich ein halbrundes Tympanon mit prächtigen, bunten Fruchtfchnüren und Putten erhebt. An den Pilafter-

Digitized by Google

kapitellen waren früher (1866) noch Spuren von Vergoldungen zu ſehen, wodurch an den bunten Majoliken ein reicheres Farbenkonzert erzielt wurde (Fig. 506).

Als einfachſtes Beiſpiel iſt das marmorne *Lavabo* aus Loreto, mit zwei Engeln von einem breiten Roſenfries umrahmt (Fig. 505), anzuführen. In der *Badia* bei Florenz, im Vorraum des Refektoriums, iſt der ſchöne Wandbrunnen des *Francesco*

Fig. 502.

Weihwaſſerbecken im Dom zu Siena.

di Simona (1456—64), aus Sandſtein angefertigt, zu erwähnen; dann in der *Certoſa* bei Pavia das *Lavabo* in der erſten linken Seitenkapelle in Form einer Aedikula mit Pilaſtern; weiter das groſse *Lavabo* mit langem Trog in der mit einem kaſſettierten Tonnengewölbe überſpannten und von Pilaſtern eingefaſsten Niſche und noch viele andere.

337. Taufſteine.

Die Taufbrunnen (*Piscinae*) waren Baſſins mit lebendigem Waſſer, beſonders in den Baptiſterien (Taufkirchen) der alten Zeit, an deren Stelle die »*fons baptismalis*«, aus dichtem Stein oder Metall hergeſtellt, trat. Dieſe fanden in den Kirchen

Digitized by Google

des Mittelalters Aufſtellung beim Eingang und waren als zylindriſche oder achteckige Kufen oder als runde und polygonale Schalen oder Becken gebildet. Ein Beiſpiel einfacher und kleiner Art, mit einem *Giovanni Battiſta* auf dem Deckel, iſt in Todi

Fig. 503.

Weihwaſſerbecken im Dom zu Siena.

vorhanden (Fig. 507) und ein anderes einfaches aus Marmor und Bronze angefertigtes in der Markuskirche zu Venedig (Fig. 508).

Eine reichere Kompoſition mit achteckigem Behälter, aus dem ſich ciboriumartig ein achtſeitiger, niſchen- und figurengeſchmückter Kuppelbau erhebt, iſt der *Fonte del Battefimo* in der Kapelle *San Giovanni* im Dome zu Siena, von verſchiedenen Meiſtern in der Zeit nach 1480 ausgeführt (Fig. 509) und als eine Arbeit ganz in

Digitized by Google

Bronze hergeſtellt, finden wir links am Eingang der groſsen Wallfahrtskirche in Loreto — das überreich ornamentierte, von *Tiburzio Vercelli* und *Giambattiſta Vitale*

Fig. 504.

Weihwaſſerbecken im Dom zu Palermo.

angefertigte Becken mit den vier Statuetten von Glaube, Liebe, Hoffnung und Standhaftigkeit, mit der Figurengruppe, die Taufe des *Johannes*, bekrönt (Fig. 510).

338. Kanzeln im Inneren.

Die Kanzel (*Suggeſtus*) wurde in Italien im XIII. Jahrhundert ſchon an einen Pfeiler der Nord- oder Südſeite des Mittelſchiffes verlegt und als ein auf

Digitized by Google

Säulen ruhendes kleines Podium mit geſchloſſener Brüſtung und Treppenaufgang, gewöhnlich aus Stein hergeſtellt. Die Renaiſſance gab dieſe Bildung auf und ſetzte den Kanzelſarg auf eine einzige Stütze, oder ſie hing ihn an einen Pfeiler oder an eine Wandfläche der Kirche auf und ging in der Ausbildung vom Einfachen bis zur Prachterſcheinung höchſten Ranges.

Die Ausführung in Stein blieb in der guten Zeit die bevorzugtere; die in Holz mit oder ohne Schalldeckel gehört der Barockzeit an.

Fig. 505.

Sakriſteibrunnen in der Baſilika *della Santa Caſa* zu Loreto.

An die alte Geſtaltung erinnern noch die ehernen Kanzeln des *Donatello* in *San Lorenzo* zu Florenz, die auf Säulen ruhen und wohl nur um der Reliefs willen ſo gemacht wurden.

Als Beiſpiel einer einfach ſchönen hängenden Kanzel ſei die Lefekanzel *Brunellesco's* im Refektorium der *Badia* bei Fieſole erwähnt (Fig. 511), und als höchſte Leiſtung ſei die wunderbare Marmorkanzel des *Benedetto da Majano* in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 512), aus weißem Marmor mit Vergoldung, eingeſetzten Glaspaſten und Einlagen von rotem Porphyr ausgeführt, bezeichnet.

Als gleichwertiges Stück und als Beiſpiel einer auf einem Pfeiler ruhenden Marmorkanzel ſei die von *Mino da Fieſole* und *Antonio Roſſellino* im Dome zu Prato

Digitized by Google

ausgeführte genannt (Fig. 513). Von ähnlichem Gedanken iſt bei der weiſsen Marmorkanzel *Antonio Gagini* im Dom zu Meſſina ausgegangen, die aber der Zeit entſprechend am Untergeſtelle ſchon bizarre Formen zeigt und ſtatt des runden

Fig. 506.

Sakriſteibrunnen in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

einen achteckigen Sarg hat. Auch dieſe Steinkanzel iſt ohne Schalldeckel, wie beinahe alle aus dieſer Zeit der Renaiſſance in Italien. Ausgeſpannte Stoffe über denſelben (*Vela*), die oft ein oder mehrere Joche der Kirche umfaſſen, mufsten

Digitized by Google

hier gegen Nachhall ſchützen. Die neueren Kanzeln, z. B. in Genua, haben alle Rückwände mit einer Springtür, welche drei Seiten des Polygons des Kanzelſarges umfaſſen und den Schalldeckel tragen. Wir finden eine ähnliche Anordnung in der Kirche *San Spirito* in Rom; nur iſt dort die Rückwand mit der Türöffnung gerade abgeſchloſſen.

Fig. 507.

Taufſtein in der Kirche zu Todi.

Eine Stehkanzel von einfachſter Form beſitzt *Santi Nereo ed Achilleo* in Rom, zu der 6 gewundene Stufen hinanführen, die alſo nur wenig über dem Kirchenboden erhoben iſt, ähnlich wie bei der vorgenannten in *San Spirito*, die aber barocke Formen trägt [293]). Mit der Tiefſtellung der Kanzel ſind für den Sprechenden und für die Hörenden Vorzüge verbunden, je nach der Bedeckung und Höhe des Raumes. Der Sockel der einfachen Kanzel beſteht aus einem baſenartig gegliederten Zylinder, auf dem ſich der achteckige Kanzelſarg erhebt, deſſen Brüſtung einfache, ſchmuckloſe Füllungen zeigt; dabei lehnt ſich die Kanzel an einen Achteckpfeiler des Mittelſchiffes an.

Von gotiſchem Detail durchſetzt iſt die Hängekanzel im Dome in Perugia, im Aufbau an diejenige in *Santa Croce* zu Florenz erinnernd, und als weiteres ſchönes Beiſpiel einer Hängekanzel mag auf die aus Holz geſchnitzte, dem Barockſtil angehörende in *Maria ſopra Minerva* zu Rom hingewieſen ſein; an den Ecken des achteckigen Sarges ſind, bei reichem figürlichem Schmuck der Brüſtungsfüllungen, hier Karyatiden angeordnet.

339. Aufsenkanzeln.

Als Beiſpiel für Predigtkanzeln am Aeufseren der Kirchen ſeien die beiden kleinen an der ſchönen Vorhalle des Domes in Spoleto erwähnt und die mit einem Schattendach verſehene des *Donatello* am Dom in Prato, mit ihren köſtlichen Puttenreliefs an der Brüſtung (Fig. 514).

340. Tabernakel.

Die Tabernakel für heilige Oele (*Tabernacolo del' Olio Santo*) ſind in der Regel auf der Epiſtelſeite ſchrankartig in die Mauer eingelaſſen und meiſt in Form einer kleinen Aedikula ausgeführt. Eine ſolche iſt in der *Badia* bei Arezzo vorhanden, die von korinthiſchen Kleinpilaſtern eingefaſst und mit einem flachbogigen Tympanon überſpannt iſt, das in der Mitte ein ſegnendes *Bambino* und rechts und links desſelben zwei betende Engel enthält. Das Feld zwiſchen den Pilaſtern iſt als

[293]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III, Taf. 258 u. 266.

Digitized by Google

perſpektiviſch verjüngte Bogenhalle entworfen, deren Rückwand mit einem kleinen Türchen verſehen iſt. Eine Wandkonſole, mit einem Adler geſchmückt, trägt den Aufbau [294]).

Ein noch reizvolleres Beiſpiel haben wir am Ende des linken Seitenſchiffes von *Santi Apoſtoli* in Florenz, ein kleines, aber ſehenswertes Werk des *Andrea della Robbia* — ähnlich in der Kompoſition —, an dem neben den eingebrannten Farben noch Spuren von Vergoldung vorhanden ſind.

341. Sakramenthäuschen.

Anſchließend hieran ſind die Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborium) zu nennen, bald in Niſchen eingeſtellt, bald freiſtehend, in Erz und Marmor ausgeführt. Als kleiner korinthiſcher Peripteros mit einer Kuppel gedeckt, das Ganze auf einer antikiſchen Schale ruhend, iſt das eherne Ciborium in *Fontegiuſta* in Siena (ſiehe Fig. 500, S. 504) entworfen. Als originelle Schöpfung von energiſcher Bildung kann das gleichfalls eherne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes in Siena gelten (Fig. 515), mit ſeinem reizvollen Schmuck von kleinen Figürchen und kerzentragenden Engelgeſtalten.

Fig. 508.

Taufſtein in der Markuskirche zu Venedig.

Dem ſchönſten Stil der Blütezeit gehört das Marmorciborium im Chor von *San Domenico* zu Siena an, ein Werk des *Benedetto da Majano*. Auf einem mit Feſtons geſchmückten Unterſatz erhebt ſich ein mit Löwentatzen und Akanthosblättern verziertes Sockelſtück, das in Rundmedaillons die reliefierten Bildniſſe der vier Evangeliſten trägt, und darüber auf reich verziertem Kandelaberſtück einen achteckigen *Tempietto* mit der Chriſtusſtatuette auf der Spitze der Kuppel.

Neben dieſem darf ein anderes, marmornes Prunkſtück der frühen Zeit, das jetzt im *Battiſtero* zu Volterra aufgeſtellte Ciborium, ein Werk des *Mino da Fieſole*, nicht vergeſſen werden, das zwar nicht ſo flüſſig in der Form, aber in ſeiner architektoniſchen Strenge und der Reinheit der Einzelformen die größte Wertſchätzung verdient. Ein Viereckbau mit Pilaſtern an den Ecken, auf einem mit Flachniſchen verzierten Zylinder.

Schön, aber weniger bedeutend, iſt auch das Marmortabernakel am alten

[294]) Veröffentlicht in: Gevmüller v., a. a. O., *Illuſtrazione florica*, Bl. 3.

Digitized by Google

Hauptaltar des *Ferruccio* im Dome zu Fiefole, ein achteckiger *Tempietto*, auf einem antikifchen Vafenunterfatz in einer Flachnifche des Altars ftehend.

Hauptaltar (*Altare principale*, *Altare majus*) und Seitenaltäre (Votiv- und Mefsaltäre) find zu unterfcheiden. Der erftere findet feine Aufftellung im Hauptchor; 349. Altäre.

Fig. 509.

Taufftein in der Kapelle *San Giovanni* des Domes zu Siena.

die anderen find in den Nebenchören und Kapellen untergebracht. In altchriftlicher Zeit frei vor der Apfis aufgeftellt, trat im Mittelalter der Hauptaltar in die Chornifche zurück, was auch die Renaiffance beobachtete, wo es fich nicht um Befonderheiten handelte, wie z. B. in *San Spirito* zu Florenz u. a. O., oder wo ein zahlreicher Klerus im hohen Chor hinter dem Hochaltar feinen Platz einzunehmen hatte.

Digitized by Google

Seit dem VI. Jahrhundert war für den Altar die gefetzliche Form der farkophagähnliche fteinerne Tifch: die *Menfa*. Der auf Säulen ruhende Altartifch der morgenländifchen Kirche, wie auch der gleichfalls fchon frühe ausgebildete Baldachin-

Fig. 510.

Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto.

altar (Ciborium) wurden im XI. und XII. Jahrhundert vom Abendland übernommen. Die altchriftlichen, römifchen Kirchen *San Clemente* und *San Giorgio in Velabro* zeigen beifpielsweife über dem Altartifche die auf Säulen ruhende Schirmdecke. Die letztgenannte Art — freiftehende Altäre mit Tabernakel auf Säulen — kommt

Digitized by Google

Fig. 511.

Lesekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fiefole.

Fig. 512.

Marmorkanzel in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

Fig. 513.

Kanzel im Dom zu Prato.

zwar fortwährend, doch minder häufig in der Renaiſſance vor, wogegen der ſkulpierte Wandaltar die gröſsere Verbreitung gewann, dem dann der Altar mit gemalten Bildern in reichen, hochgeführten architektoniſchen Rahmen, als Rückwand hinter dem Altartiſch, und ſchlieſslich die ſteinerne Altarwand folgte.

Digitized by Google

343. Ciboriumaltäre.

Von der erften Gattung dürften als muftergültige Arbeiten aus Marmor der Ciboriumaltar *del Crucififfo* in *San Miniato* bei Florenz, ein Werk des *Michelozzo* (1448), zu nennen fein, der aus einem einfachen Altartifch mit zwei freiftehenden und zwei Halbfäulen befteht, die ein antikifierendes Gebälke und über diefem ein Tonnengewölbe tragen, bei gefchloffener Rückwand, die mit Bildern verfchiedener Gröfse bedeckt ift[295]). Dann vom gleichen Künftler entworfen, kapellenartig erweitert, auf vier Säulen ruhend, das Tabernakel in *Santiffima Annunziata* zu Florenz, von *Pagno*

Fig. 514.

Kanzel am Dom zu Prato.

di Lapo Portigiani (1448—52) mit farbigem Fries und Kaffettenwerk ausgeführt — ohne den barocken Aufsatz eine fein detaillierte Leiftung[295]).

Ein ungemein intereffantes Stück, in der ganzen Anlage und in der Einzelbildung, ift der Ciboriumaltar in *San Francesco* zu Pescia von *Lazzaro Cavalcanti*; die Decke in Form eines Tonnengewölbes ift auf Pfeilern mit zwifchengeftellten Säulen und der Altartifch durch kandelaberartige Füfse abgeftützt; hinter letzterem erfcheint ein grofses Kruzifix[295]).

In der Kirche der *Madonna del Saffo* bei Bibiena ift das Ciborium als kleines, mit Säulen gefchmücktes Tempelchen gedacht. Vier Säulen tragen ein antikifierendes

[295]) Abgebildet in: Geymüller, v., a. a. O., Michelozzo, Taf. XL, XIII, I.

Digitized by Google

Gebälke und vier Flachgiebel, über denen ſich ein Kuppeldach mit Laterne erhebt; über dem Altartiſch befindet ſich eine geſchloſſene Oberwand mit einem Madonnenbild.

Wieder von nur zwei Säulen getragen und mit einem Tonnengewölbe überſpannt iſt der Altarumbau in der Madonnenkirche *del Calcinaio* außerhalb Cortonas, ein ſchönes Werk *Giorgio Martini*'s. Vollſtändig frei unter der Kuppelvierung von *San Spirito* in Florenz ſtehend iſt der Baldachinaltar mit ſeinen Statuen von *Caccini*

Fig. 515.

Ciborium im Dom zu Siena.

(1600?), und als mächtigſtes und zugleich luftigſtes Beiſpiel ſei ſchließlich das in Bronze ausgeführte Tabernakel in *St. Peter* zu Rom von *Bernini* genannt.

344. Skulpierte Wandaltäre.

Bei den ſkulpierten Wandaltären wird die Vorderſeite des Tiſches mit Reliefs bedeckt; über dem Tiſch erheben ſich Statuen und Reliefs in reicher architektoniſcher Einfaſſung, oder aber die ganze Rückwand wird als große Prachtniſche mit Bildwerk und Ornamenten ausgebildet.

Unvergleichlich ſchön in den Verzierungen, mit Figuren von höchſtem Werte, iſt der Altar der *Fontegiuſta* in Siena (1517), von *Marina*, mit beinahe frei gearbeiteten, reichſten Ornamenten ausgeführt. Engelkinder und Greife gehören mit zu den vollendetſten und ſchönſten Detailarbeiten dieſer Prachtleiſtung der deko-

Digitized by Google

rativen Kunſt der Renaiſſance (Fig. 516). Eine gleichfalls grofse Leiſtung iſt der *Piccolomini*-Altar im Dom zu Siena, bei dem ein voller Triumphbogen die Altarniſche umgibt, der bis zum Bogenſcheitel des Gewölbes reicht. Als weiteres ſchönes Beiſpiel ſei der ſkulpierte Wandaltar mit ſeiner koſtbaren Umrahmung in *Santa Cita* zu Palermo genannt, bei dem die Pilaſterflächen aus übereinandergeſtellten Rahmen mit Figurenreliefs beſtehen (Fig. 517).

Fig. 516.

Wandaltar in der Kirche *Fontegiuſta* zu Siena.

Der ſkulpierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur bildete ſich beſonders in Neapel heraus, wo oft alles innerhalb einer Niſche mit dem reichſten Luxus angeordnet iſt.

Als fein detailiert iſt noch der Altar *Alexander VI.* auf dem Gang nach der Sakriſtei in *Maria del Popolo* zu Rom anzuführen, ein Werk des *Andrea Bregno* (1473[296]); gute Verhältniſſe, graziöſe Arabesken, Skulpturen von ausgezeichnetem Stil; beſonders ſchön der Chriſtuskopf im Halbrund über dem Hauptgeſimſe. Die

[296] Veröffentlicht in: Letarouilly, a. a. O., S. 567 u. Taf. 278.

Digitized by Google

Fig. 517.

Wandaltar in der Kirche *Santa Cita* zu Palermo.

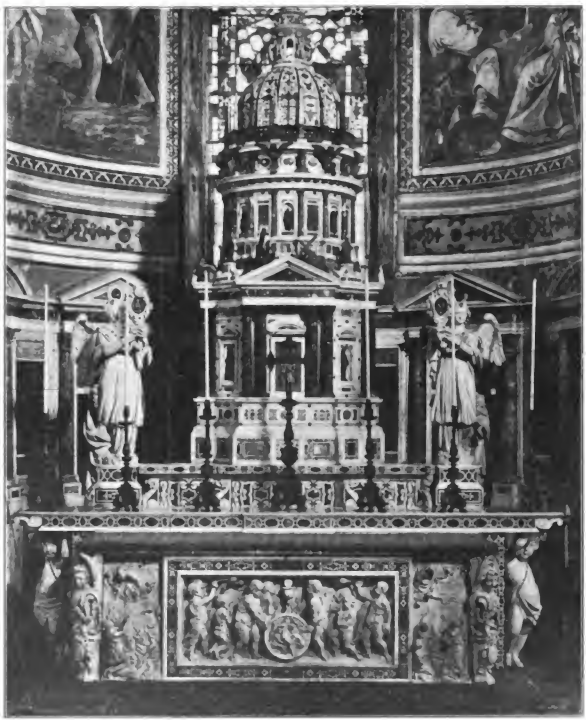
flachen, durch Pilaſter getrennten Muſchelniſchen enthalten die Statuetten der heil. Maria, der heil. Katharina und des heil. Auguſtin. Ein weiterer ſchöner Marmor-

Digitized by Google

altar iſt in der vierten Seitenkapelle rechts der gleichen Kirche mit den Heiligen Vincenz, Katharina und Antonius (MCCCCLXXXXVII) zu finden.

Als intime Arbeit, von der ganzen liebenswürdigen Art der *Robbia*-Schule

Fig. 518.



Hauptaltar in der *Certoſa* bei **Pavia.**

durchdrungen, erſcheint der Hauptaltar der *Santa Maria delle Grazie* bei Arezzo mit den Engelsköpfchen, Putten, Medaillons, der Madonna mit den betenden Engeln im Tympanon, ſowie dem Kleinfigurenſchmuck im Bogen und in der Vorderwand des Altartiſches, wobei die bekannten köſtlichen, bunten Fruchtgewinde und das Ma-

Digitized by Google

donnenbild nicht vergeſſen werden ſollen. Ein ewig jugendlicher Reiz liegt in dieſen Schöpfungen.

Groſse, reiche Altarumrahmungen in farbiger Terrakotta vom Ende des Quattrocento ſind in Padua (*Eremitani*) von *Giovanni Minello* zu nennen, beſonders reiche, groſse und prächtige Einrahmungen von Altarbildern in Marmor oder Terrakotta in Vicenza (*San Lorenzo, Santa Corona*), wo der fünfte Altar links »eines der prachtvollſten Phantaſiewerke dieſer Gattung« iſt. Auch Verona hat eine Reihe groſser und reicher Stücke aufzuweiſen, und die zierlichſten und im Aufbau beſonders glücklichen ſind die ganz aus weiſsem Marmor ausgeführten Altäre des *Pietro Lombardi* im Querſchiff von *San Marco* zu Venedig.

345. Bilderaltäre.

Bei Bilderaltären ſind ſolche zu verzeichnen, bei denen in monumentaler Faſſung über dem einfachen Altartiſch ein Wandgemälde, die ganze Niſchenwand ausfüllend, angeordnet iſt. Dann andere, bei denen das auf einem Sockel (einer Staffel) aufſtehende Bild in einen architektoniſchen,

Fig. 519.

Silbernes Altarkreuz aus Florenz.

Digitized by Google

aus Pilaftern und antikifierendem Gebälke beftehenden Rahmen gefafst ift; der letztere ift aus Holz gefchnitzt und mit Farbe, gewöhnlich Blau und Gold, überzogen; die Pilafterflächen find dabei mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde bedeckt und die Kapitelle, wie auch der Architrav und das Hauptgefims ganz vergoldet; der Fries zwifchen beiden zeigt dagegen wieder goldenes, reliefiertes Rankenornament auf blauem Grunde.

Fig. 520.

Leuchter auf dem Altar der Kirche *Maria della Salute* zu Venedig.

Venedig und Florenz befitzen den gröfsten Schatz diefer Art von Rahmen, Florenz befonders in *Santa Maddalena de' Pazzi* und im Querfchiff und Hinterbau von *San Spirito*. »Hier allein kann man innewerden, weshalb ein *Sandro*, ein *Filippino* in glatten oder vergoldeten, wenig verzierten Hohlrahmen keinen ganz vollftändigen Eindruck macht, indem nur diefe Prachteinfaffung das überreiche Leben des Bildes fchön ausklingen läfst.«

Das Bedeutendfte in diefer Beziehung, im Zufammenklingen von Bild und

Digitized by Google

Fig. 522.

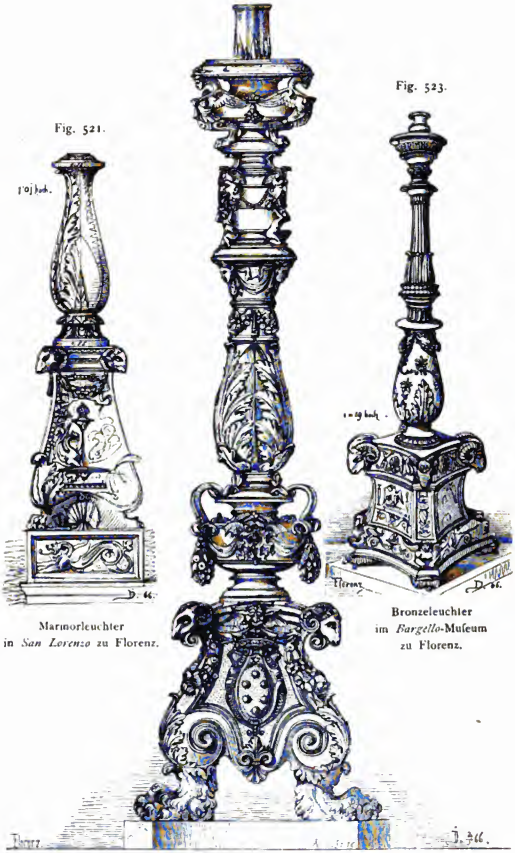


Fig. 521.

Marmorleuchter
in *San Lorenzo* zu Florenz.

Fig. 523.

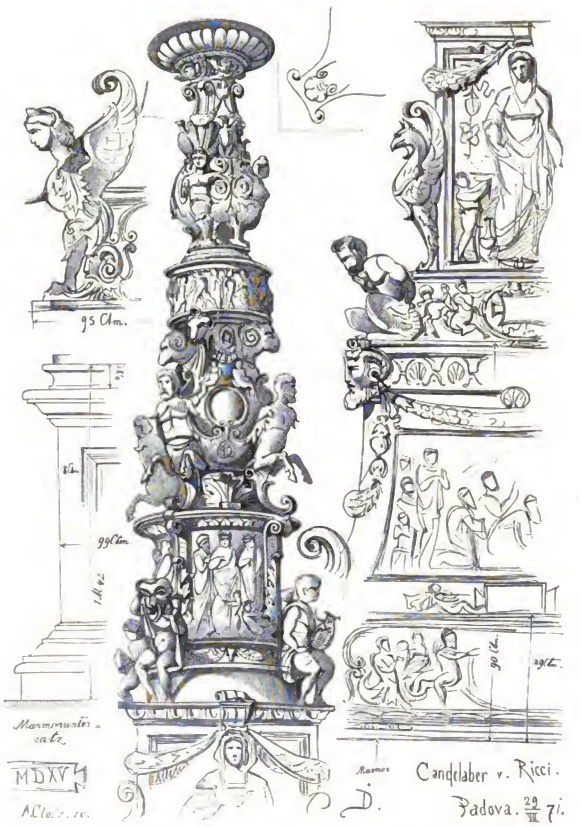
Bronzeleuchter
im *Bargello*-Museum
zu Florenz.

Bronzeleuchter im *Bargello*-Museum zu Florenz.

Rahmen, hat uns *Mantegna* (1459) in seiner thronenden Maria, mit musizierenden Engeln und Heiligen in heiter prächtiger Umgebung mit Staffelbildern darunter,

Digitized by Google

Fig. 524.



hinterlaſſen; das Werk iſt gegenwärtig an einer Chorwand in *San Zeno* zu Verona aufgehängt und von feſſelnder Wirkung.

Als Beiſpiele für die oben genannten Altäre mit feſten Wandbildern dürften bei einfachem Tiſch derjenige in der *Chigi*-Kapelle in *Maria del Popolo* und einzelne

Digitized by Google

Fig. 525.

Oſterkerzenleuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Seitenaltäre in *St. Peter* zu Rom zu nennen ſein; bei letzteren ſind die Wandbilder vielfach muſiviſch ausgeführt.

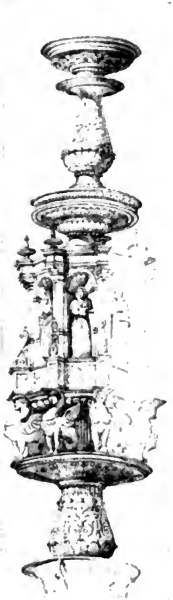
Die Barockzeit ergeht ſich am liebſten in dieſen architektoniſch mächtig und überreich entwickelten Wandaltären mit Umrahmungen von geraden und gewundenen,

Digitized by Google

einfachen und gekuppelten Säulen, geſchwungenen und gebrochenen Giebeln, wobei an Stelle der gemalten Bilder auch plaſtiſche Werke treten, wie dies im *Geſu* zu Rom, beim Altar des heil. Ignazio, von *Andrea Pozzo* ausgeführt, der Fall iſt.

Eine Kombination von Tiſchaltar mit Staffel und hohem Tabernakelaufbau vornehmſter Art, von Marmor, Bronze und edlen Geſteinsſorten ſtrotzend, mit ſtatuariſchem Schmucke, koſtbaren Reliefs an der Vorderwand des Altartiſches, zeigt der Hauptaltar der unvergleichlichen *Certoſa* bei Pavia, die auch hier an Reichtum alles überbieten wollte (Fig. 518). Es iſt eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, an der ſich *Brambilla*, *Marini*, *Orfolini*, von denen der letztere die beiden Engel auf der *Menſa* anfertigte, dann beſonders *Annibale Fontana*, der berühmte Erzgießer, der die Kandelaber und die Obelisken ausführte, beteiligten.

Fig. 526.



Hölzerner Leuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Die 12 Marmoraltäre im Dome zu Piſa mögen wegen des Umſtandes, daſs ihre Entwurfzeichnungen dem *Michelangelo* und ihre Ausführung dem *Stagi da Pietra Santa* zugeſchrieben werden, hier noch als weitere Beiſpiele von Wandaltären reichen und bedeutenden Stils erwähnt werden.

346. Altarkreuze.

Zur liturgiſchen Zurichtung des Altars gehört ſeit den älteſten Zeiten das Kreuz. Aus Edelmetall angefertigt, bildete es den architektoniſchen Abſchluſs des Ciboriums (*Santi Nereo ed Achilleo* u. a. in Rom), oder es hing über dem Altar ſchwebend vor dieſem herab. Später wurde es auf dem *Retabulum* aufgeſtellt und endlich auf der *Menſa* ſelbſt zwiſchen den Leuchtern als Altarkruzifix — ein Standort, den es heute noch innehat. Wie in alter Zeit, wurde auch die ornamentale Auszeichnung und Verzierung der Enden der Kreuzarme von der Renaiſſance beibehalten und ausgebildet.

Hergeſtellt wurden dieſe Kreuze von den älteſten Zeiten bis auf unſere Tage aus Holz, Holz mit Goldblech überzogen, maſſiv oder hohl in Gold und Silber, aus Elfenbein, Bernſtein, Bronze und Stein. Ein bekanntes, aber ſchönes Beiſpiel eines ſilbernen Altarkreuzes, eine Florentiner Arbeit, gibt Fig. 519. Schöne Stücke ſind auch in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz zu finden, von denen beſonders das Bronzekruzifix des *Giovanni da Bologna* und dann das vom Kardinal *Farneſe* geſtiftete Silberkreuz (1582) für *St. Peter* in Rom[297]) zu nennen wären.

347. Leuchter.

Seit dem XII. Jahrhundert und ſeit dem XIII. allgemein, bilden die Leuchter einen Beſtandteil des Altarſchmuckes. In Marmor ausgeführt, nach dem Entwurfe *Michelangelo's*, ſind ſie auf dem kleinen Altar in der Mediceerkapelle (*San Lorenzo*) zu Florenz (Fig. 521) zu treffen, aus Bronze in reizender Weiſe von *Aleſſandro Bresciano* hergeſtellt, auf dem Altar von *Maria della Salute* in Venedig (Fig. 520).

297) Abgebildet in: Simit, a. a. O., Bd. II, Pl. 36.

Digitized by Google

Aus diefem Metalle find auch die fchönen Leuchter des Hauptaltars der *Certofa* bei Pavia von *Annibale Fontana* angefertigt. Schon barock entworfen, find die filbernen Leuchter im Chor von *San Stefano* (1557—1617) in Venedig aus Silber hergeftellt und diejenigen der Antonius-Kapelle im *Santo* zu Padua u. a. O. Andere reiche Stücke werden in Mufeen, z. B. im *Mufeo civico* zu Bologna, im *Mufeo nazionale* (*Bargello*) zu Florenz u. f. w. aufbewahrt.

Fig. 527.

Reliquienbehälter zu Perugia.

Neben den Altarleuchtern find die grofsen Kandelaber und Ofterkerzenleuchter ganz befonders ein Gegenftand künftlerifcher Durchbildung; diefelben wurden in Holz, in Bronze, in Edelmetallen oder auch in Marmor ausgeführt.

Ein fehr altes Stück diefer Gattung aus der Cosmatenzeit, durch fchwungvolle Ornamentik hervorragend, ift der Ofterkerzenleuchter in *San Cefareo* in Rom. Aus Bronze angefertigt find: der Leuchter neben dem Hauptaltar der *Maria della Salute* in Venedig von *Andrea d'Aleffandro Bresciano*, weniger bedeutend derjenige in *San Petronio* von *Agoftino de Marchis* (1468); dann einige im *Bargello*-Mufeum in Florenz befindliche. Von den in Fig. 522 u. 523 dargeftellten Leuchtern ift der gröfsere von *Valerio Cioli* (1529—99); der kleinere wird als die Arbeit eines unbekannten Toskaners aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet.

Ein Prunkftück erften Ranges, »welches das ganze ornamentale Wiffen und Können der damaligen Paduaner refümiert«, ift und bleibt der grofse eherne Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16) mit einer Marmorbafis von *Francesco da Cola* (1515) im *Santo* zu Padua (Fig. 524). Eine Fülle von geiftvoll durchgearbeiteten Ornamenten; aber des Guten zu viel!

Aus maffivem Gold angefertigt find zwei Kandelaber in *St. Peter* zu Rom (1518), die *Simil*[298] bekannt gibt unter der Beifchrift: Nach Zeichnungen *Michelangelo*'s und *Raffael*'s von *Benvenuto Cellini* ausgeführt!

Von den gröfseren hölzernen Kirchenleuchtern find zwei befonders hervorzuheben: der eine von *Fra Giocondo* für *Monte Oliveto* bei Buonconvento (Siena) und

[298]) A. a. O., Bd. II, Pl. 38.

Digitized by Google

ein weiterer, von ſchönſtem Detailgeſchmack, aber bei weniger guter Entwickelung des Aufbaues, in der Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona (Fig. 525 u. 526), von *Fra Giovanni da Verona* geſchnitzt.

Die Oelbeleuchtung in den Kirchen, im Mittelalter noch ſelten, fand ſpäter, beſonders durch die ſog. ewigen Lampen, ausgiebigere Verwendung; dieſelben wurden als Hängelampen (Ampeln) geſtaltet.

348. Hängelampen, Kronleuchter und Wandarme.

Fig. 528.

Stuhlwerk im Chor des Domes zu Piſa.

Eine groſse Anzahl ſolcher Hängelampen, in Edelmetall ausgeführt, aus älterer und neuerer Zeit, ſind in *Santa Annunziata* zu Florenz an der von *Michelozzo* eingebauten Kapelle links vom Eingang zu finden.

Als ein monumentales Beiſpiel kann die im Hauptſchiff des Domes zu Piſa hängende Bronzelampe, nach dem Entwurfe des *Battiſta Lorenzi* (1587) ausgeführt, gelten, an der *Galilei* ſeine Pendelbeobachtungen gemacht haben ſoll. Zwei Ringe, unter ſich durch vier Andreaskreuze verbunden, zwiſchen welche tragende Putten eingeſtellt ſind, nehmen eine Volutenbekrönung und unten einen Volutenanſatz auf; die Ringe ſind mit Kerzenhaltern und mit an Ketten hängenden Tellerchen beſetzt, ein durchflichtiges Ganze bildend.

Kronleuchter mit Glas- oder Kriſtallbehang wurden bei Kirchenfeſten in ganz Italien beliebte Dekorationsſtücke.

Als Arbeiten aus Stein ſind die vier Marmorkandelaber des *Matteo Civitali* aus Lucca auf den Chorſchranken im Dome zu Piſa zu erwähnen.

Wandarme aus Bronze, als ſchalentragende und kerzenhaltende Engel gebildet, ſind am Hauptaltar des Domes in Siena zu finden, wo für weitere Seitenbeleuchtung von den Pfeilern aus gröſsere bronzene, auf Konſolen ſtehende Engelfiguren angebracht ſind. Die wenig bekleideten Statuetten halten in etwas theatraliſcher Stellung den Arm ausgereckt und in der Hand eine kleine Schale mit dem Kerzenſtift.

Digitized by Google

349. Reliquienbehälter.

Bei beſtimmten Kirchenfeſten wurden neben den zur Konſekration der Altäre erforderlichen Reliquien noch andere aufgeſtellt, die in kunſtvoll gearbeiteten, koſtbaren Behältern mannigfacher Art und Form gefaſst waren und deren Schauſtellung auf dem Altar von *Leo IV.* (847—55) ausdrücklich genehmigt worden war. Sie ſind in Form von Elfenbeinkäſtchen, Elfenbeinbüchſen, Käſtchen aus feinem Holz, mit Seidenſtoff überzogen, aus Gold und Silber getrieben, aus edlen Geſteinen oder Kriſtall geſchnitten, aus vergoldetem Kupfer und Meſſing angefertigt und durften nicht »ungefaſst« gezeigt werden; ſie wurden entweder in den Altaraufſätzen oder in den Sakriſteiſchränken aufbewahrt und erweiſen ſich als Behälter für ganze Körper oder als kleine Kiſtchen zur Aufnahme von Partikeln. Auch in Form von Bruſtbildern zur Aufnahme des Schädels des Heiligen oder des Märtyrers, in Armform zur Bergung von Röhrenknochen der Arme, als Finger, Füſse oder andere gröſsere Körperteile, als Bilder (*Imagines*), d. h. als Statuetten derjenigen Heiligen, deren Reliquien darin enthalten ſind, wurden ſie hergeſtellt; in dieſem Falle ſind ſie aus Metall getrieben oder hohl gegoſſen[299]). Sie wurden aber auch als Schaugefäſse (Monſtranzen) angefertigt, bei denen ſich das Heiligtum in einem zylindriſchen Gefäſs von Kriſtall oder Glas befindet, ſo daſs es von aufsen geſehen werden konnte. Ein ſchönes Beiſpiel dieſer Art, eine beglaubigte italieniſche Arbeit aus Perugia, gibt Fig. 527.

Fig. 529.

Verſchiedene Stuhlwerke (Prato, Florenz).

350. Heilige Gefäſse.

Zum Altar gehören weiter noch alle ſog. heiligen Gefäſse, die zur Liturgie gebraucht werden: Kelche ſamt Zubehör, Patenen, Hoſtienbüchſen, Ciborien und Monſtranzen, Meſskännchen und Gieſsgefäſse, Weihrauchbecken und Schiffchen, Gefäſse für die heiligen Oele, Meſsglöckchen, Weihwaſſerkeſſel u. ſ. w. — Arbeiten der

[299]) Siehe: Otte, a. a. O., Bd. I, S. 183 ff.

Digitized by Google

Kunſt und des Kunſthandwerkes, die im einzelnen zu behandeln in einem Buche über Baukunſt zu weit führen müſste.

351. Stuhlwerk und Getäfel.

Der Technik nach laufen zwei Arten der Behandlung des Schnitz- und Schreinwerkes nebeneinander her: die glatte eingelegte Arbeit (Intarſia, Marketerie) und das ausgeſchnitzte, flach bis ſtark erhaben gearbeitete, auch unterhöhlte Relief bei ſtellenweiſer Vergoldung, die je ſpäter deſto häufiger auftritt. Beide Arten werden für ſich getrennt oder auch am gleichen Stück nebeneinander ausgeführt; bei figürlichen Darſtellungen gab man der Intarſia den Vorzug. In vereinzelten Fällen tritt auch eine Nachahmung der Intarſia durch Malerei auf.

Fig. 530.

Stuhlwerke der *Badia* zu Florenz.

Bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhielt ſich das Schreinwerk in ziemlich reinen Formen; dann aber teilte es das Schickſal der Architektur: es ging im äuſserlichen Effekt unter und wurde ſchliefslich ärmlich. Das Rokoko hauchte eine Zeitlang dem Stuhlwerk neues Leben ein; aber dieſer Frühling hielt nicht lange vor.

Ein allgemeines Bild der Anordnung und Geſtaltung eines Stuhlwerkes gibt uns Fig. 528 aus dem Chor von *Santa Maria in Organo* zu Verona. Im einzelnen mögen die folgenden Werke, als die bedeutenderen, näher bezeichnet und in das Auge gefaſst werden:

1) Aus der früheſten Zeit mit noch gotiſierendem Detail iſt das von *D. da Gajuolo* und *F. Manciotto* angefertigte Chorgeſtühl im Chor von *San Miniato* bei Florenz uns erhalten geblieben. An dieſe Arbeit reiht ſich das

2) Getäfel der Sakriſtei von *Santa Croce* (1440—50) von *Giovanni di Micheli* mit feiner fein abgeſtuften Intarſia, und den Schluſs der Arbeiten des XV. Jahrhunderts in Florenz bildet der Rücken der Chorſtühle in *Santa Maria novella* von *Baccio d'Agnolo*.

3) In Siena iſt aus der Zeit von 1415—29 ein gleichfalls noch ſtark gotiſierendes Stuhlwerk in der oberen Kapelle des *Palazzo publico* erhalten.

4) In Modena iſt ein Geſtühl von 1465 und ein Getäfel vorhanden, ſowie

5) ein Schrankwerk in der Sakriſtei von *San Marco* (1450) zu Venedig, von *Fra Sebaſtiono Schiavone* begonnen, von *B. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und von anderen vollendet; es zeigt gut geſchnitzte Einfaſſungen und groſse Intarſien.

6) »Zu den feinſten Intarſien Italiens« gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der *Certoſa* bei Pavia (1486), von *B. de' Polli* nach *Borgognone*'s Entwurf ausgeführt.

7) Das Stuhlwerk im unteren Teil des Chores im Dome zu Piſa, von *Domenico di Mariotto* und ſeinen Genoſſen gearbeitet (1478—1515), nach dem Brande von 1596 aus den urſprünglichen Beſtandteilen zuſammengeflickt, zeigt vortrefflich geſchnitzte Unterſätze und Schlufslehnen mit reizend entwickelten Ranken und ſchönem

Digitized by Google

Akanthos (Fig. 528). Diefem verwandt, aber noch feiner empfunden und durchgeführt, ift

8) die Lehne in der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato (Fig. 529) und die in der *Badia* zu Florenz (Fig. 530).

9) Das berühmte Stuhlwerk des Chores von *San Domenico* zu Bologna mit feinen figürlichen Intarfien, von *Fra Damiano Zambelli da Bergamo* (1490—1549) unter Beihilfe feines Bruders und einiger Gehilfen 1528—50 ausgeführt, fucht feinesgleichen auf der Welt. Ein unermeflicher Reichtum bei der tüchtigften Ausführung des Malerifchen. Unter Zuhilfenahme von Metalleinlagen bei Waffen und mit den Abftufungen der Holztöne, ift hier das Höchfte erreicht, was die Intarfiatechnik je gefchaffen.

Fig. 531.

Stuhlwerk in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

10) Als eine gute Arbeit des *Riccio* (1560) darf das Chorgeftühl der Unterkirche in Monte Caffino genannt werden und

11) in Palermo das von *G. Gigli* (1534) in *San Francesco*.

12) Neapel ift befonders reich an Ausführungen aus der Barockzeit, zu der die koftbaren Sakriftei-fchränke in der *Annunziata* von *Giovanni da Nola* (1540) den Uebergang bilden.

13) Eine fehr bedeutende Arbeit, befonders in dekorativer Beziehung und im figurierten Rankenwerk, ift das Stuhlwerk des Domchors in Genua, von *A. de Fornari* mit einer vollendeten Meifterfchaft gefchnitten (1514—46).

14) Als vorzügliche Leiftung und an das Genuefer Geftühl fich würdig anlehnend, ift das Chorgeftühl von *San Giovanni* in Parma zu nennen, als deffen Verfertiger *Zucchi* und *Tefta* genannt werden (1512—38).

15) Im Chor der *Santa Giuftina* zu Padua ift ein reiches Stuhlwerk aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen, und

16) (1557) ein gleichfalls der Barockzeit angehöriges ift in Venedig im Chor von *San Giorgio maggiore* von *Alberto di Brule* zu verzeichnen.

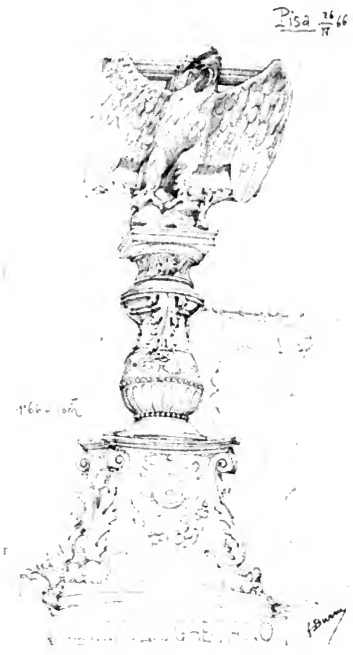
17) In Perugia verdient das berühmte Stuhlwerk im Chor von *San Pietro*, eine

Digitized by Google

Arbeit des *Stefano de' Zambelli da Bergamo* (1535), wegen feiner edlen Pracht und feines vollendeten Geſchmackes die höchſte Anerkennung, an das ſich dann

18) »das prachtvoll heitere« Stuhlwerk im Chor von *Maria maggiore* in Bergamo würdig anreiht mit den reizenden Intarſien des *Francesco Capodiferro* aus Lovere (1522—32), bei dem ſein Bruder und ſein Sohn *Zimino* Beihilfe leiſteten (1547—54). Das vordere Stuhlwerk ziert eine leichte, hölzerne Bogenhalle mit geſchnitzten Akroterien (Meerwundern und Kandelabern) und iſt ein Werk des *Giovanni Belli* und ſeiner Söhne (1540—74). Eine Leiſtung des italieniſchen Kunſtgewerbes allererſten Ranges iſt in dieſer Schöpfung niedergelegt.

Fig. 532.



Lefepult im Chor des Domes zu Piſa.

19) Alles aber tritt zurück gegen die Arbeiten des *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525) in der Kirche ſeines Kloſters in Verona, *Santa Maria in Organo* — ein Werk, ebenſo ſchön wie gediegen (Fig. 525 u. 531). Das Getäfel der linken Sakriſteiwand iſt etwas ſpäter und reicher und in den Einzelheiten ſchon etwas überladen, aber von ſtupender Ausführung. Wie reizend und ſicher iſt das Schnitzwerk gemacht und trotz der vielfachen Wiederholungen der nämlichen Gliederungen nicht ermüdend für den Beſchauer, weil vom Verfertiger alles mit gleicher Liebe behandelt iſt.

20) In der Sakriſtei von *Maria delle Grazie* zu Mailand liegt uns ein Beiſpiel der Nachahmung von Intarſia durch Holzmalerei vor.

21) Ein Beiſpiel aus dem XVII. Jahrhundert bietet das Chorgeſtühl von *St. Peter* in Rom[300]), von *Simil* auf 1626 datiert.

Des weiteren ſind die Lefepulte und Chorpulte zu beſprechen. Im Chor des Domes in Piſa iſt ein Lefepult (Fig. 532) von *Matteo Civitali* aus Lucca ausgeführt, das aus einem antikiſierenden Kandelaber und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln beſteht, ein Motiv, welches die vorhergehenden Kunſtepochen bereits verwertet

350. Lefepulte.

[300]) Veröffentlicht in: Simil, a. a. O., Bd. II.

Digitized by Google

haben. Ein weiteres Pult, der ſpäteren Zeit (1626) angehörig, bei dem das Pultbrett an Stelle des Adlers von Putten getragen wird, befindet ſich im *Coro dei Canonici* in *St. Peter*[301]).

Ein ſchöneres Chorpult hat *Fra Giovanni da Verona* für den Chor ſeiner Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona angefertigt.

Auch im *Bargello*-Muſeum in Florenz iſt ein ſolches mit eingelegter Arbeit und gutem Schnitzwerk (von 1498), das noch im Jahre 1866 im Kloſter von Monteoliveto bei Florenz geſtanden hat; dort wurde wenigſtens von mir das gleiche Stück aufgenommen.

Fig. 533.

Biſchofsſtuhl im Dom zu Piſa.

353 Biſchofsſtuhle, Beichtſtühle und Sängerbühnen.

Als ein dekoratives »Prachtſtück der durch die Antike vereinfachten Intarſia« iſt der Biſchofsſtuhl im Dom zu Piſa, 1536 von *Giovanni Battiſta Cervelliera* gearbeitet. Aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts ſtammen die beiden Throne über den Chorſtufen daſelbſt (Fig. 533).

Als Beiſpiele für Beichtſtühle und als tüchtige ernſte Arbeit des XVII. Jahrhunderts ſeien angeführt ein ſolcher in *Santi Michele e Gaetano* zu Florenz und in *San Michele in Bosco* bei Bologna von *Fra Raffaello* mit der merkwürdigen Darſtellung der nackten Luſſuria.

Als eine der vornehmſten und den größten Luxus im beſten Sinne des Wortes zur Schau tragende Sängertribüne iſt die aus weißem Marmor mit Vergoldung einzelner Ornamente gearbeitete in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom[302]).

354 Orgeln.

Von Orgelbalkonen ſind zunächſt die beiden aus Marmor ausgeführten von *Santiſſima Annunziata* in Florenz zu nennen; als reiche Baluſtraden auf Konſolen über einer Triumphbogenarchitektur ſtammt der eine aus dem XVI. Jahrhundert, der andere aus dem XVII. (Fig. 534).

Ein aus Sandſtein mit vorzüglichen Einzelheiten gearbeiteter Orgelbalkon in *Santa Maddalena de' Pazzi* zu Florenz, bei dem eine geſchloſſene Brüſtung mit Niſchen

---

301) Abgebildet in: Simil, a. a. O.

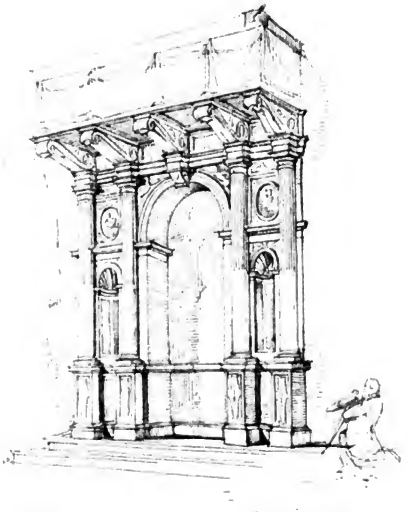
302) Von *Simil* dem *Baccio Pintelli* (1474) zugeſchrieben. — *Burckhardt* erkennt in den ähnlich dekorierten Marmorſchranken dieſer Kapelle die beiden Werkſtätten des *Mino da Fiéſole* und des *Giovanni Dalmata*.

Digitized by Google

pfeilerchen zur Ausführung gebracht ift (Fig. 535), fowie ein marmorner Orgellettner in *San Stefano* zu Genua von *B. da Rovezzano* (1499) dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In *San Giacomo degli Spagnoli* zu Rom ift eine Orgeltribüne befonders intereffant durch die gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung. Als »herrliche grofse Orgelbaluftrade« bezeichnet *Burckhardt* diejenige des *Vincenzo Vicentino* in *Maria maggiore* zu Trient (1534). Als fchöne Holzarbeit, bei der in der Ausführung die

Fig. 534.



Orgelbalkon in der Kirche *Santiffima Annunziata* zu Florenz.

Holzfarbe mit Blau und Goldfaffung abwechfelt, ift der Orgellettner im Dom zu Lucca (1481) anzuführen und der gleichfalls hölzerne Orgellettner über der Sakriftei-tür des Domes in Siena, von den beiden *Barili* 1511 angefertigt.

»Das vollendetfte Meifterwerk feiner Art«, eine Arbeit des *Giovanni di Pietro, detto »Caftelnuovo«*, ift und bleibt die prächtige Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena (Fig. 536), dem ein anderes Orgelwerk im Dom zu Arezzo von *Vafari* an die Seite geftellt fei[303]). Ein fteinerner Unterbau mit Konfolen nimmt die Sängertribüne mit ihrer fteinernen Brüftung auf. Der Orgelprofpekt ift von vortretenden

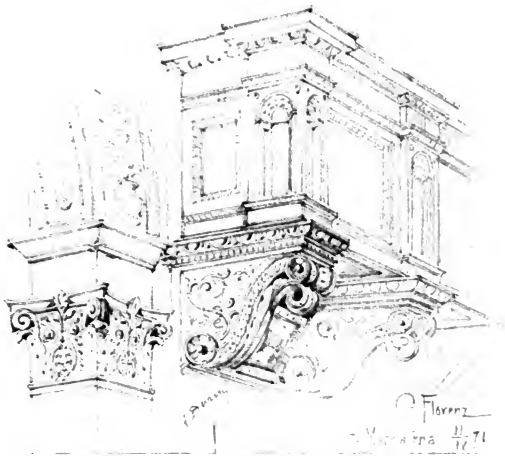
[303]) Abgebildet in: Grymüller v., a. a. O., *Vafari*, Bl. 11.

Digitized by Google

korinthiſchen Säulen mit ornamentierten Schäften flankiert, die ein antikes Gebälke mit ſegmentförmigem, hohem Tympanon, das ſich bis unter das Deckengewölbe ſchiebt, tragen. Die Orgelpfeifen ſind in viereckigen Rahmen gruppiert, in ſieben ſchmale Felder eingeteilt, von denen drei die kleinen Pfeifen, vier die großen enthalten — ein ſchöner, büfettartiger Aufbau im ganzen. Zwiſchen den großen Konſolen des Unterbaues ſind Niſchen mit Figürchen eingeſetzt; im Mittelfeld ſteht ein kleiner Altar.

Freier im Entwurfe ſind die Orgeln in *Maria del Popolo* und die beiden in *Maria ſopra Minerva* zu Rom. Die letzteren befinden ſich im Querſchiff und ſind in

Fig. 535.



Orgelbalkon in der Kirche *Santa Maddalena de' Pazzi* zu Florenz.

geſchickter Weiſe über zwei Rundbogengewölben von zwei Kapellen neben dem Chor angeordnet. Aus den Zwickeln der beiden auf dem Trennungspfeiler zuſammentreffenden Bogen erheben ſich Figuren, die mit den als Konſolen gebildeten Bogenſchlußſteinen die Orgelbaluſtrade tragen. Der Orgelprospekt zeigt das Triumphbogenmotiv, in der Art der Prälatengräber im Chor von *Maria del Popolo*. Die Figuren haben einen beinahe weißen Elfenbeinton, die Pfeifen die Zinn- oder Silberfarbe; alles übrige iſt vergoldet.

355. Kapellen- und Chorſchranken.

Rom dürfte auch bezüglich der Kapellen- und Chorſchranken den Vortritt mit den Marmorſchranken in der Sixtiniſchen Kapelle haben, die, wie angenommen, ein Werk des *Mino da Fieſole* und des *Giovanni Dalmata* ſind. Ueber dem Boden erhebt

Digitized by Google

Fig. 536.

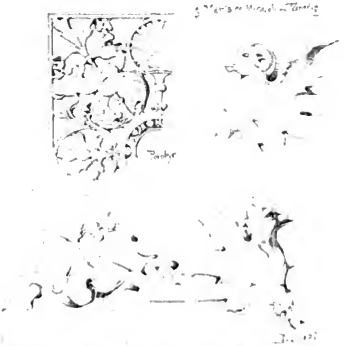
Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena.

Digitized by Google

ſich zunächſt eine $(2 + 1\frac{1}{2}^{m} =) 2\frac{1}{2}^{m}$ hohe geſchloſſene, mit Wappen, Putten und Fruchtgehängen geſchmückte, weiſse Marmorbrüſtung, auf der im Querſchnitt quadratiſche Marmorpfeilerchen ſtehen, die auf korinthiſchen Kapitellen ein Marmorgebälke tragen, welche Teile zuſammen etwas über $2{,}_{00}^{m}$ hoch ſind, ſo daſs die Schranken etwa $3\frac{1}{2}^{m}$ in die Höhe ragen. Den Pfeilerchen entſprechen für Kerzenbeleuchtung eingerichtete Marmorkandelaber, die auf dem Gebälke ſtehen. Alle Flächen und Gliederungen ſind mit Ornamenten bedeckt; der Raum zwiſchen den Pfeilern iſt mit einem einfachen Metallgitter ausgeſpannt[304]).

Altarſchranken einfacherer Art, aber mit edelſter Ornamentierung, gleichfalls aus weiſsem Marmor, ſind in *Maria dei Miracoli* zu Venedig, 1480—86 unter der Leitung *Pietro Lombardi*'s ausgeführt (Fig. 537). Die Füllplatten mit dem Porphyrrundſtück, den Palmetten und den Delphinen zählen ſchon mit zur reizvollſten venezianiſchen Dekorationsarbeit.

Fig. 537.



Marmorſchranke in der Kirche *Santa Maria dei Miracoli* zu Venedig.

Marmorſchranken mit Gittern und mit eingeſtellten Säulen zum Verſchluſſe der Kapellen ſind in vorzüglicher Arbeit in *San Petronio* zu Bologna zu finden. Schranken aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in den Kirchen *Maria maggiore*, *San Giovanni in Laterano*, *Battiſtero San Giovanni*, *St. Peter* zu Rom, ferner ſolche in Mailand und Lodi ſind in der unten genannten Quelle[305]) veröffentlicht.

Als Marmorbaluſtrade in reiner Formgebung ſind die Schranken in der *Capella Carafa* in *Maria ſopra Minerva* (Fig. 538) zu Rom ausgeführt, andere ſchöne in *Maria del Popolo* ebendaſelbſt.

Beim Hochaltar in *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand ſind die Schranken in intereſſanter Weiſe, aber der Barockzeit angehörig, aus verſchiedenartigem Material hergeſtellt; die Poſtamente, der durchlaufende Sockel und die Handleiſten beſtehen aus rotem Veroneſer Marmor, die von dieſen umſchloſſenen Rahmen aus ſchwarzem, die Roſetten und Agraffen aus weiſsem Marmor, die eingeſpannten Füllungen aus Bronze. Ganz eherne Gitter aus der Zeit von 1444 treffen wir an der *Capella della Cintola* in Prato von *Bruno di Ser Lapo Maggei*.

Die prächtigſten Gitter aus Eiſen und Bronze als Kapellen-, Querhaus- und Chorabſchlüſſe nach dem Langhaus zu wurden von den Mailänder Künſtlern *Francesco Villa*, *Pietro Paolo Ripa*, *Ambrogio Scagno* (1660) in der *Certoſa* bei Pavia ausgeführt[306]).

[304]) Abgebildet in: Simil, a. a. O.

[305]) Gruner, a. a. O., Taf. 62.

[306]) Siehe zwei Beiſpiele in: Beltrami, L. *La Certoſa di Pavia*. Mailand 1895. S. 130 u. 131.

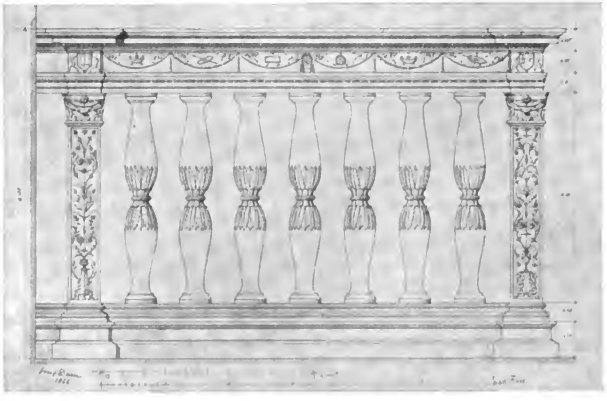
Digitized by Google

Die Verbindung des dunklen Eifens mit der blanken Bronze wird bei verwandten Arbeiten in der genannten Zeit (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts) gern bevorzugt.

356. Grabmäler, Epitaphien und Kenotaphien.

Die Sitte, die Verftorbenen geiftlichen und adeligen Standes in Kirchen zu begraben und die Stätte durch Denkmäler zu bezeichnen, geht durch das ganze chriftliche Mittelalter[307]); fie reicht bis in die fpäteftc Zeit der Renaiffance herein. Bald alfo ift es eine hohe Prieftcrfchaft, wie in Rom, bald eine kriegerifche Ariftokratie, wie in Neapel und Venedig, dann find es Heroen der Wiffenfchaft und der Kunft oder hervorragende Staatsmänner (*Santa Croce* in Florenz), für welche folche künftlerifch zu geftaltende Erinnerungszeichen zu befchaffen waren.

Fig. 538.



Schranken in der *Capella Carafa* der Kirche *Maria fopra Minerva* zu Rom.

Der Form nach haben wir es mit liegenden oder ftehenden Denkmälern zu tun, von denen die letzteren mehr der fpäteren Zeit angehören. Die Begräbnisftellen werden bei erfteren gekennzeichnet durch Stein- oder Bronzeplatten, die mit dem Fufsboden in der gleichen Höhe liegen, denen die fog. Tumben (*Tumba*) folgen. Dies find aufgemauerte, mit einem Stein oder einer Metallplatte bedeckte oder ganz aus Metallplatten zufammengeftellte, über dem Fufsboden erhobene Grabmäler; dabei kann die Tumba freiftehend oder mit einer Seite an die Wand gerückt, auch nach Art der Arkofolien der Katakomben nifchenartig überbaut fein. Hierzu find auch die »bahrenartigen«, auf Säulen oder Tiergeftalten ruhenden Stein- oder Metallgrabmäler zu rechnen, die noch dem Ausgang des Mittelalters angehören.

Epitaphien und Kenotaphien, die zum Gedächtnis an die Verftorbenen an den

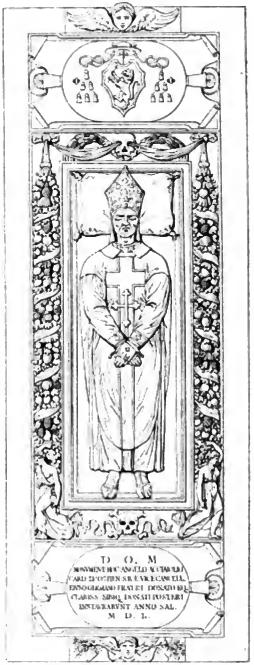
[307]) Siehe: Otte, a. a. O., Bd. I, S. 334.

Digitized by Google

Wänden und Pfeilern der Kirchen und Kreuzgänge aufgerichtet wurden, gehören zur Gattung der ſtehenden Grabmäler.

Was die Gotik auf dieſem Gebiete in Italien geſchaffen, iſt meiſt maniriert, gegenüber von dem, was die Renaiſſance hervorbrachte. Die erſtere fand ſich mit dem Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren mit oft kaum mehr ſichtbaren, hoch angebrachten, liegenden Statuen ab, oder ſie ſtellte ein Tabernakel auf Säulen mit einem Gemälde in tiefem Schatten her. Wo ſie Statuetten verwendete, kamen ſie wegen allzuhoher Aufſtellung nirgends recht zur Geltung; auch die einen ſteinernen Vorhang ziehenden Engel waren nicht die glücklichſte Beigabe.

Fig. 539.



Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certoſa* bei Florenz [308]).

Mit dieſem Vermächtnis rechnete die Renaiſſance; ſie geſtaltete aber das Vorhergegangene »ſchön, ſinnvoll und in vernünftigen Verhältniſſen« um. Neben dieſer Erbſchaft kam auch noch die ſehr viel ältere der Antike in Betracht, die nicht ohne Einfluſs auf dieſe beinahe reichſte und wundervollſte Kunſtleiſtung der italieniſchen Renaiſſance geblieben iſt.

Architektur und Skulptur teilen ſich gleichmäſsig in die Arbeit, wobei die verſchiedenſten Geſteinsarten, vom ſchlichten Sandſtein und einfarbigen hellen Marmor bis zu den buntgefärbten koſtbaren Sorten und harten Graniten oder Porphyren, zur Verwendung kamen.

Neben jenen iſt es die Bronze allein oder dieſe in Verbindung mit koſtbarem Geſtein, welche noch Verwendung gefunden hat, wie z. B. am Sarkophag des *Giovanni e Piero de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz von *Andrea Verrochio* [309]).

In der frühen Zeit ſpielt bei den Denkmälern ſowohl die vergängliche, als auch die monumentale Polychromie eine Rolle, indem neben dem weiſsen Marmor dunkelrote Porphyre, namentlich in Form von Füllplatten (Grabmäler in der *Badia* und in *Santa Croce* zu Florenz), zur Anwendung kommen, oder es werden heraldiſche Farben auf den Marmor aufgetragen, beſonders Blau, Rot und Gold, wobei noch die Wappenſchilde in den Hausfarben prangen (Grabmäler in *Araceli* und *San Praſſede* [1474] in Rom) und die Wandflächen hinter den Sarkophagen braunrot gefärbt ſind. Die Bahrtücher auf den Paradebetten zeigen vielfach goldene Stoffmuſter auf blauem Grund (Florenz).

[308]) Vergl.: Gozzini, V. *Monumenti ſepolcrali della Toscana*. Florenz 1819. Taf. 13.
[309]) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ.

Digitized by Google

Das herrſchende Motiv, welches bei den Grabmälern der Renaiſſance durchgeht, iſt in der Regel eine nicht zu tiefe Niſche, in der unten der Sarkophag ſteht, auf dieſem unmittelbar oder auf einem zierlichen Paradebett über demſelben die liegende Statue des Verblichenen, im Halbrund der Niſche eine Madonna mit Engeln oder Schutzheiligen in Hochrelief; die Niſchenpfeiler, die Sarkophagenden, die Kämpfer und die Bogenſcheitel ſind mit Statuetten und Kinderengeln beſetzt. Die Niſchenpfeiler ſind in Florenz beinahe durchweg als korinthiſche Pilaſter gebildet; in Rom ſind ſie mehr durch kleine Niſchen belebt; in Säulenſtellungen mit Statuen umgewandelt, treffen wir ſie in Venedig und Verona als Beſtandteile groſser, ausgedehnter, ſelbſt triumphbogenartiger Wanddekorationen.

Als Tumba aus Marmor iſt das ſchöne Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certoſa* bei Florenz gemeiſselt, ein Werk von 1550, angeblich von *Donatello* und *Giuliano da Sangallo* (Fig. 539), dem als Höchſtes die von *Antonio Pollajuolo* 1493

Fig. 540.

Sarkophag des *Giovanni de' Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz[309]).

in Erz gegoſſene Tumba des *Sixtus IV.* in *St. Peter* zu Rom gegenüberſteht. Auf einem Paradebett die liegende Statue des Papſtes im groſsen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, vier Wappen an den Ecken und ſechs allegoriſchen Figuren auf der wagrechten Fläche des Bettes. An den Seitenwandungen ſind, durch liegende, zum Teile in Löwentatzen endigende Konſolen getrennt, je drei Reliefs figürlichen Inhaltes an den Langſeiten und je zwei an den Schmalſeiten angebracht — das Ganze ein ernſtes, groſsartiges Werk von ergreifender Schönheit!

Den antiken Sarkophag verwertet *Donatello* in ſeinem Grabmal des *Giovanni de' Medici* zu *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 540), und *Francesco da Sangallo* erinnert in ſeinem für *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz (1546) gelieferten Denkmal, mit der auf den rechten Arm geſtützten, ausgeſtreckten Figur des Verſtorbenen auf einfach gegliedertem Sarkophag, an etruskiſche Vorbilder, allerdings in einer ſehr verfeinerten Auffaſſung (Fig. 541), und der gleiche Meiſter nimmt die römiſche Aedikula mit der ſitzenden Figur für ſein Biſchofsgrabmal (1560) in Anſpruch (Fig. 542).

Auch *Lucca della Robbia* bleibt in ſeinem einfach ſchönen Denkmal für *Benozzo Federighi* (1450) in *San Francesco di Paola* zu Florenz am antiken Sarkophag haften. Auf den Sarkophagdeckel iſt die Statue des Verſtorbenen gebettet, im Ornat mit der Mitra auf dem Haupte, im Hintergrund der Niſche reliefierte Halbfiguren des Erlöſers, der Maria und eines Heiligen; Blumengewinde umziehen die Niſche an vier Seiten

Digitized by Google

auf flachem Rahmen, den ein etwas dürftiges Gefims abfchliefst. Hier liegt eine gröfsere Weihe, ein tieferer Ernft in diefer frühen Schöpfung als in allen fpäteren Prunkftücken (Fig. 543). Mit einem gefchloffenen, auf Konfolen ruhenden Sarkophag und der Aufftellung einer Büfte des Verftorbenen begnügt fich *Mino da Fiefole* bei

Fig. 541.

Grabdenkmal des *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz [809]).

feinem Bifchofsgrabmal im Dome feines Heimatsortes (Fig. 544); das Ornament ift dabei von gröfster Feinheit, zart und fchön entworfen und ausgeführt.

In den Fehler der Gotik verfällt *Donatello* bei feinem Grabmal für Papft *Johann XXIII.* im *Battiftero* zu Florenz. Er fchafft fich einen von Nifchen mit Figuren und Pilaftern belebten, echten Renaiffancebau, über dem auf Konfolen der

Digitized by Google

Fig. 542.

Grabdenkmal des *Paolo Giovio* in *San Lorenzo* zu Florenz[809]).

einfache Sarkophag mit dem antikifierenden Paradebett und der liegenden Geftalt des Papftes ruht, die aber an zu hoher Aufftellung im Verhältnis zum Ganzen leidet. Das Madonnenbild in der Mufchel ift fchön, aber das Detail der Mufchel felbft zu grofs und der fteinerne Vorhang keine glückliche Beigabe (Fig. 545). An diefer leidet auch das Grabmal des Kardinals von Portugal (1459) in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 546), bei dem aber die tiefere Stellung des Sarkophags mit dem Paradebett zu loben ift.

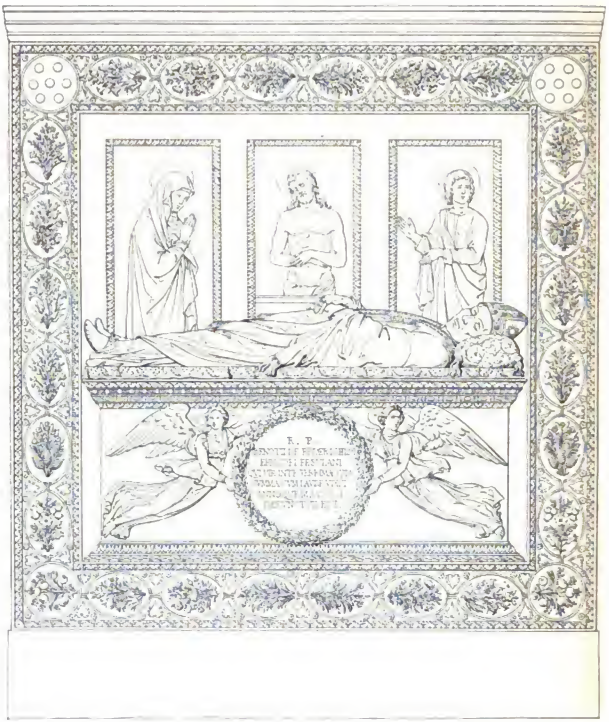
Ernft und gut im Aufbau und in den Einzelheiten bleibt wieder *Mino da Fiefole* im Grabmal für den *Marchefe Ugo* in der *Badia* zu Florenz, bei dem die Seitenfelder der Nifchenwand und die Zwickel beim Rundmedaillon mit der Madonna aus rotem Porphyr ausgeführt find, während alles übrige aus weifsem Marmor hergeftellt ift (Fig. 547).

Diefem verwandt ift das Denkmal der Florentiner Brüder *Bonfi* im Atrium von *San Gregorio* in Rom, nach *Burckhardt* »eines der fchönft geordneten der ganzen Renaiffance«. Die Büften der beiden Brüder find in Rundnifchen des Unterbaues aufgeftellt, auf dem ein truhenartig gebildeter Sarg fteht und über diefem, als Wandreliefs ausgeführt, die Madonna mit dem Kinde, rechts und links davon ein ftehender betender Engel. Das ftrenge, halbrunde Tympanon weicht hier einer auch an anderen

Digitized by Google

Monumenten wiederkehrenden Muſchel mit dem Florentiner Wappen; die Ecken ſind durch Baluſter ausgezeichnet (Fig. 548); die Arabesken ſind von beſonderer Feinheit.

Fig. 543.



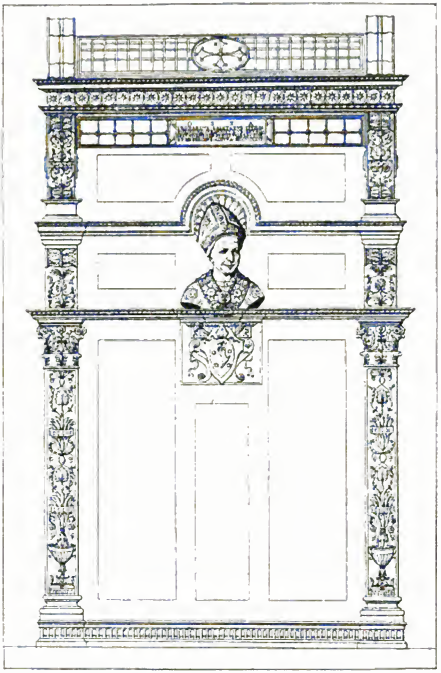
Sarkophag des *Benozzo Federighi* in der Kirche *San Francesco di Paola* bei Florenz[208]).

Den höchſten dekorativen Schwung und Stil, »der durch griechiſche, nicht bloſs römiſche Muſter geläutert iſt«, erſcheint in dem von *Deſiderio da Settignano* ausgeführten Grabmal des *Marzuppini* in *Santa Croce* zu Florenz (1450). »Hier iſt alle Willkür verſchwunden; die glücklichſte Unter- und Ueberordnung macht auch den vollſten Reichtum genieſsbar. Was ſpäter vielleicht nicht wieder in dieſer Rein-

Digitized by Google

heit und Pracht erreicht wurde, iſt vorzuglich das Rankenwerk am Sarkophag«[310]). (Siehe Fig. 121 [S. 118] und im Vergleich das Ornamentenwerk an der *Biga* des Vatikan.)

Fig. 544.



Biſchofsgrabmal im Dom zu Fiefole[309]).

Die bedeutendſte und letzte Form, welche das architektoniſch angelegte Wandgrab erreichen konnte, wo der Triumphbogen wie nirgends anders mit dieſer leichten Majeſtät behandelt iſt, erkennt *Burckhardt* den Prälatengräbern im Chor von *Maria del Popolo* in Rom zu, vom groſsen *Andrea Sanſovino* (1505) entworfen und ausgeführt; die Arabesken gehören zu dem Allerſchönſten der ganzen Renaiſſance[311]).

[310]) Vergl.: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860. S. 234.

[311]) Veröffentlicht in: Letarouilly, a. a. O.

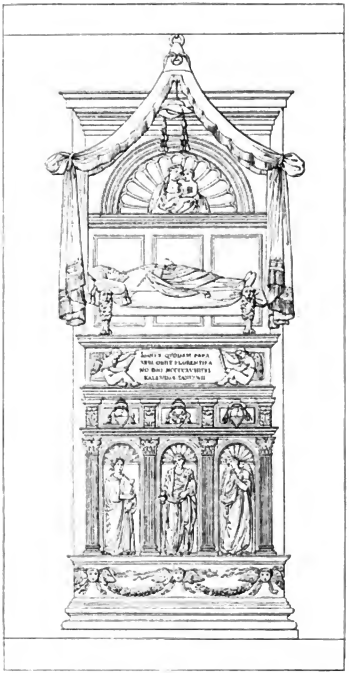
Digitized by Google

Aufser diefen Kunftwerken find in Rom noch das plaftifch und dekorativ ausgezeichnete Grabmal *Savelli's* (1498) in *Araceli*, dann dasjenige des *Petrus Ferrix* im erften Klofterhof von *Maria fopra Minerva*, ferner jenes des *Pietro Riario* (1474) im Chor von *Santi Apoftoli* und im Kreuzgang von *Maria della Pace* das Grabmal des Bifchofs *Bocciaccio* (1497) zu nennen und mit diefen noch hundert andere von gleichem künftlerifchem Wert, die hier nicht alle namentlich angefuhrt werden können.

In der *Certofa* bei Pavia ift es die Tumba unter einem zweigefchoffigen Sacellum des *Giovanni Galeazzo Visconti*, von *Giacomo Chriftoforo Romano* und *Benedetto Briosco* begonnen (beide haben ihre Namensinfchrift am Denkmal hinterlaffen, der eine am Hauptgefimfe, der andere am Sockel der Madonnenftatue) und unter Mitwirkung des *Galeazzo Aleffi* und des *Bernardino da Novate* (1492—1569) vollendet (Fig. 549[312]), welche uns noch ganz befonders feffelt.

Von römifchen und griechifchen Einflüffen ftark angehaucht ift das Denkmal des *Strozza* in *Sant' Andrea* in Mantua (1529), bei dem der Sarkophag mit der ausgeftreckt liegenden Statue des Verftorbenen auf einer mit Gefimfen umfäumten Platte ruht, die von vier Karyatiden getragen wird. Sie erinnern in Geftalt und Haltung an ein bekanntes griechifches Marmorwerk im *Mufeo nazionale* zu Neapel oder an diejenige des Erechtheion in Athen. Auf einer ornamentierten, gemeinfamen Plinthe ftehend, geben fie dem Werk ein eigenartiges Ausfehen von befonderem Reize (Fig. 550).

Fig. 545.



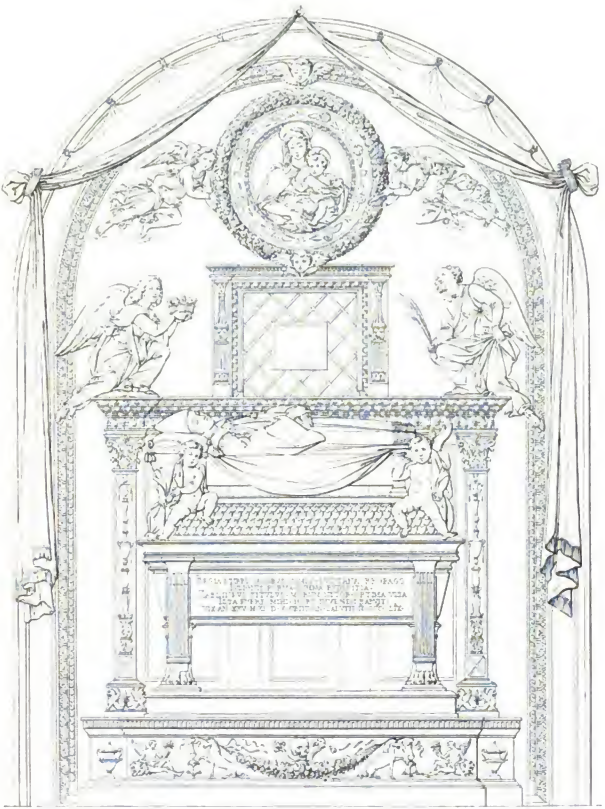
Grabmal des Papftes *Johann XXIII.* im *Battiftero* zu Florenz[309].

Man wird dabei an eine verwandte Schöpfung erinnert, an das Grabmal des *Caraciolo* in *San Giovanni* zu Carbonaro, das dem *Andrea di Ciccione* zugefchrieben wird. An Stelle der weiblichen Figuren treten aber hier drei an vierkantige Pfeiler

312) Nach Angabe von *Beltrami* (a. a. O., S. 103 ff.).

Digitized by Google

Fig. 546.



Grabmal des Kardinals von Portugal in der Kirche *San Miniato* bei Florenz [209]).

ſich lehnende Gewappnete, die mit den Stützen, wie bei der *Incantada* zu Salonichi, aus einem Stück gearbeitet ſind und mit dieſen zuſammen die Träger bilden, auf denen der mit Niſchenfigürchen geſchmückte Sarkophag ruht; die Vorderflächen

Digitized by Google

des letzteren ſind mit den ſpätrömiſchen, einen Kranz haltenden, ſchwebenden Figuren verziert.

Auch das 1793 nach Iſola Bella überführte Denkmal des *Giovanni Borromeo*, eine glänzende Leiſtung des Uebergangsſtils, zeigt das ähnliche Motiv bei Anwendung von je drei figurierten Pfeilerſtützen an den Langſeiten, die den reich ſkulpierten Sarkophag tragen[313]). Dieſer Teil der Arbeiten wird dem *Omodeo* zugeſchrieben; nach urkundlichen Ueberlieferungen arbeitete an dieſem Monument *Antonio Patti* 1475—79.

Fig. 547.

Grabdenkmal für den *Marcheſe Ugo* in der *Badia* zu Florenz[309]).

Unter Hinweglaſſung der Figuren bei den viereckigen korinthiſchen Freiſtützen, aber mit einer Bogenniſche über dem Sarkophag, in der ſich die Reiterfigur des Helden befindet, iſt das Grabmal des *Colleoni* von *Omodeo* in Bergamo entworfen.

An dieſe Gruppe ſchließt ſich noch das Grab des Dogen *Mocenigo* in *Giovanni e Paolo* in Venedig an, bei dem in einer Niſche ſtatt der Figurenpfeiler Freifiguren den Sarkophag tragen, während mit Rückſicht auf den erhöhten Standort die Statue des Dogen auf dem getragenen Sarge ſtehend gebildet iſt.

Als Repräſentant der großen Venezianer Grabmäler, als ſäulengeſchmückte Triumphbogen mit Figurenniſchen, darf dasjenige des Dogen *A. Vendramin* in *Giovanni e Paolo* genannt werden.

Alſo liegende und ſtehende Figuren auf dem Sarkophag und ſogar den Reitersmann hoch zu Roſſe (ſeines Gewichtes wegen z. B. in Bergamo aus vergoldetem Holz ausgeführt) über demſelben!

Das Grabmal vom Ende der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bis in die Barockzeit zeigt als typiſche Form einen großen Sarkophag mit allegoriſchen

[313]) Abgebildet in: Meyer, a. a. O., Bd. II, Taf. X.

Digitized by Google

Fig. 548.

Grabdenkmal der Brüder *Bonfi* im Atrium der Kirche *San Gregorio* zu Rom.

Digitized by Google

Figuren nebſt einer Wandarchitektur mit der Porträtſtatue des Verblichenen. Als genialſte Leiſtung dieſer Art gelten die Wunderwerke des *Michelangelo* in der Sakriſtei von *San Lorenzo*, die ſog. Mediceergräber in Florenz (Fig. 551 u. 552).

Fig. 549.

Tumba in der *Certoſa* bei Pavia.

»Architektur und Skulptur ſind ſo zuſammengedacht, als hätte der Meiſter aus ein und demſelben Tone Sarkophage, Statuen, Pilaſter, Simſe, Niſchen, Türen und Fenſter vormodelliert. Höchſte Einheit von Raum, Licht und Formen« — ein

Digitized by Google

Urteil, das jeder gerne unterfchreiben wird. Nach dem gleichen Grundgedanken find die Papftgräber innerhalb der genannten Zeit in *St. Peter* ausgeführt[314]), wobei dasjenige *Paul III.* (1549) mit den wunderbar fchönen halbliegenden Figuren der

Fig. 550.

Grabdenkmal des *Strozza* in der Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

Klugheit und der Gerechtigkeit von *Giacomo della Porta* als das gediegenfte bezeichnet werden mufs.

Die Gräber in der *Capella dei Principi*, der Grabftätte der Grofsherzoge aus

[314]) Veröffentlicht in: Simil, a. a. O.

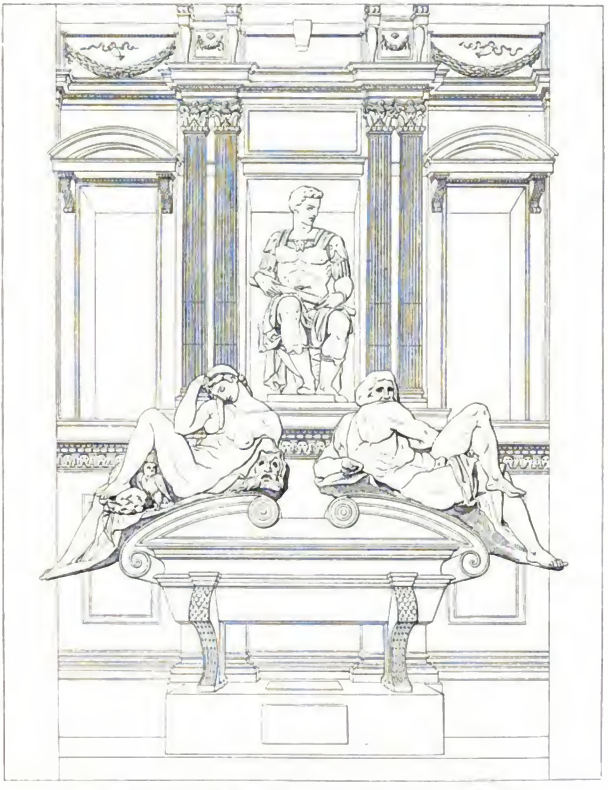
Digitized by Google

Fig. 551.

Grabdenkmal des *Lorenzo de Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz[899]).

dem Hauſe *Medici* in Florenz (1604 erbaut) zeigen in 6 Niſchen die prächtigen und in koloſſalem Maßſtab ausgeführten Granitſarkophage der Fürſten von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.* (1575—1723) und darüber Niſchen mit zum Teil vergoldeten Erzſtatuen — ein in der Form ſchwaches, aber in der Koſtbarkeit der Materialien und der

Fig. 552.



Grabdenkmal des *Giuliano de Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz [309]).

Gröfse des Mafsftabes alles überbietendes Ausklingen des michelangelesken Gedankens. 22 Millionen Lire follen für diefen Zweck aus den Privatmitteln des Gefchlechtes, nicht durch Steuern, aufgewendet worden fein!

Aufser aller Linie fteht, was das Lebenswerk *Michelangelo*'s werden follte, das

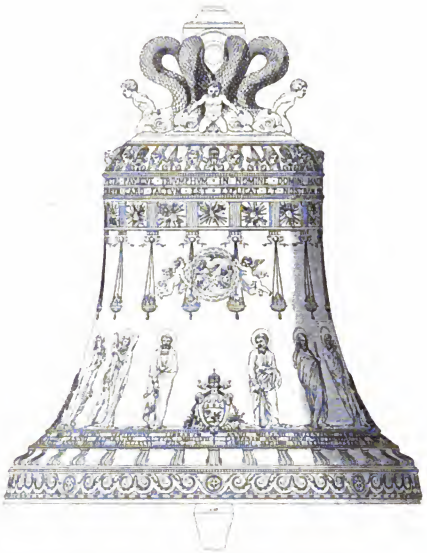
Digitized by Google

Grabmal *Julius II.*, von dem nur Skizzen und Einzelfiguren (in *San Pietro in vincoli* zu Rom) auf uns gekommen ſind[315]).

»*Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango!*«

357. Glocken. Die Glocken ſind als öffentliches Verſammlungszeichen, zum Weckruf als Klingeln ſchon im alten Rom im Gebrauch geweſen und werden in der chriſtlichen Zeit für Zwecke der Kirche weiter ausgebildet worden ſein. Die älteſten waren wohl

Fig. 553.



Groſse Glocke in der Peterskirche zu Rom[316]).

klein und aus Blech zuſammengenietet, obgleich auch früher ſchon gegoſſene Glocken erwähnt werden.

Das IX. Jahrhundert iſt die Zeit der allgemeinen Verbreitung des kirchlichen Glockengebrauches. Der bildneriſche Schmuck war im Mittelalter ein ſehr beſcheidener; er beſchränkte ſich meiſt auf wenige Leiſtenprofile und Inſchriften. In der Halle des Obergeſchoſſes des *Bargello*-Muſeums in Florenz ſind 7 Stücke aufgeſtellt, die alle eine langgeſtreckte Tulpenform mit den üblich gewordenen Randprofilierungen zeigen, deren älteſtes Stück die Jahreszahl MCLIII trägt, während andere

[315]) Vergl.: *Album Michelangiolesco dei Disegni Originali riprodotta in Fotolitografia.* Florenz 1875.

[316]) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff & v. Zanth, a. a. O.

Digitized by Google

die Jahreszahlen MCCCLXXXIIII und MCCCCXXXX haben. Bei einigen ſind die Klüpfelhalter durch Splintbolzen am Boden, nach aufsen ſichtbar, feſtgemacht, bei anderen mittels Schrauben.

Eine reicher geſchmückte Glocke iſt am oberen Rande mit Feſtons, weiter unten mit einem Puttenfries verziert; als Gieſser iſt der Florentiner Meiſter *Giovanni M. Cenni* angegeben mit der Jahreszahl MDCLXXV. Auf dem ſchiefen Turme in Piſa zeigen einige Glocken das Mediceerwappen, und eine davon trägt die Inſchrift: *Fufum . Hoc . Oles . Deoque . addictum . Nicolas . Caſtello . Aedituo. A. D.* MDCVI.

Die Läutevorrichtungen der Glocken ſind etwas umſtändlicher Art. Unter dem Jochholz, das mit eiſernen Zapfen befeſtzt iſt, die in eiſernen Pfannen gehen, iſt ein dreieckiger ſchlittenartiger Holzrahmen befeſtigt, deſſen Spitze nach innen gekehrt iſt und beim Läuten in Bewegung geſetzt wird. Ganz primitiv iſt die Vorrichtung an den 5 Glocken des *Campanile* im Hofe der *Annunziata* zu Florenz; an das Joch iſt ein abwärts gerichtetes Brettſtück genagelt, in das winkelrecht ein Stab gefteckt iſt, an deſſen Ende das Läuteſeil hängt. Dabei darf nicht vergeſſen werden, dafs in vielen Kirchen Italiens nicht alle Glocken geſchwungen, ſondern vielfach nur geſchlagen werden.

Ein Prachtſtück an Form und Verzierung iſt die grofse Glocke von *St. Peter* in Rom (Fig. 553), die 1785 umgegoſſen wurde[317]).

35. Kapitel.

Kloſter- und Bruderſchaftsgebäude.

Diesſeits der Alpen hatten im Mittelalter die Kloſterbauten in der Anlage und Ausdehnung ſchon einen hohen Grad von Vollkommenheit erfahren und meiſt einen höheren als in Italien, wo aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum mehr ein Kloſterbau von Bedeutung nachzuweiſen iſt. Dagegen nahm im XV. Jahrhundert die Renaiſſance dieſe Gattung von Bauten wieder auf und führte ſie meiſt gröſser, ſicher aber viel prächtiger aus, als dies dem Norden vergönnt war. Was die Kloſterbauten begünſtigte und ihnen eine hohe Bedeutung zukommen liefs, das war »die treffliche, rationelle Anlage, die Schönheit und die Vielgeſtaltigkeit des Hallenbaues«, mit dem die Renaiſſance ſo vortrefflich zu wirtſchaften verſtand. In der vielſeitigen architektoniſchen Geſtaltung und Durchbildung der mit Hallen umzogenen Höfe liegt das baukünſtleriſche Schwergewicht dieſer Gebäudegattung. 358. Kloſter.

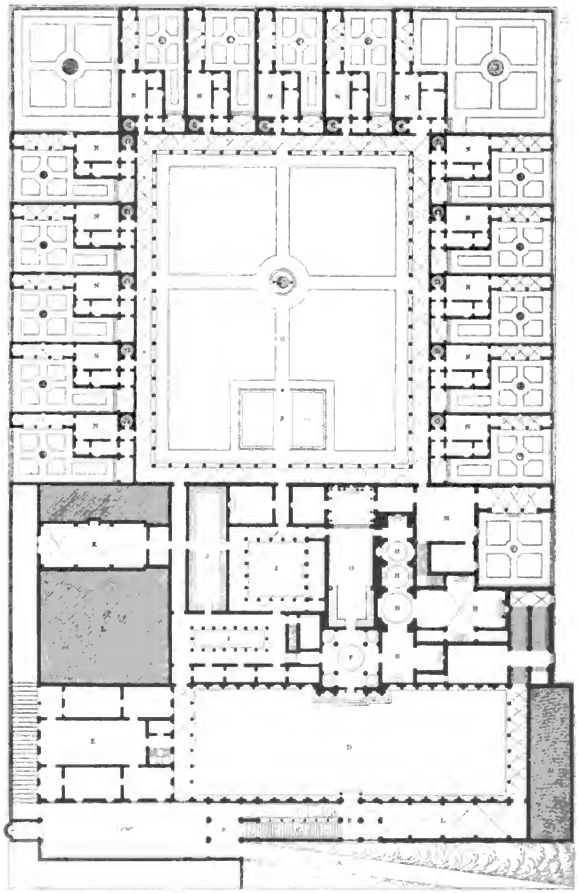
Dann iſt es aber die Kloſterkirche ſelbſt, deren Sakriſtei und ſonſtige Nebenräume, das Refektorium, der Kapitelſaal, das Dormitorium, auch die Wohnung des Priors, die Bibliothek, welche die Anlage mit ihren notwendigen Wirtſchaftsgebäuden (Scheunen und Stallungen), Krankenräumen und Gaſtwohnungen u. ſ. w. zu einer ausgedehnten und höchſt bemerkenswerten machen.

Die Gröſse der Bauten und ihre Ausſtattung hängt von den Satzungen und dem Reichtum des Ordens ab, dem ſie zu dienen hatten. Die Bettelordenklöſter waren anders eingerichtet als diejenigen der reichen und vornehmen Benediktiner, und jene, welche ihren Brüdern ein ewiges Schweigen auferlegten, mufsten andere Wohnungsverhältniſſe ſchaffen als wie die, welche den Verkehr mit der Aufsenwelt

[317]) Siehe Pl. 39. An. 1785 in: Simil, a. a. O. — Der untere Durchmeſſer der Glocke wird zu $2{,}78^{m}$ angegeben.

Digitized by Google

Fig. 554.

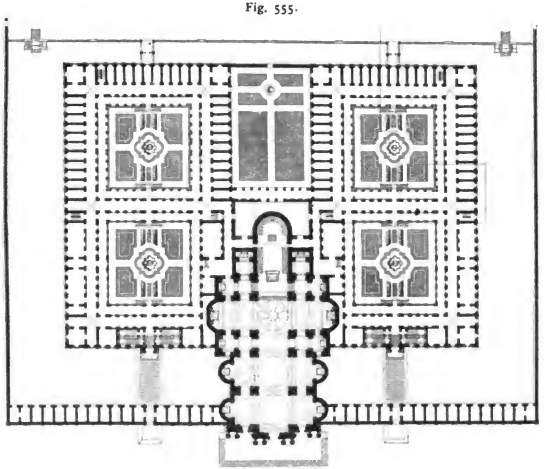


Certosa bei Florenz [316]).

Digitized by Google

aufrecht hielten. So find z. B. im Kloſter *San Marco* zu Florenz kleine Schlafzellen, kaum ſo groſs als eine moderne Gefangenenzelle, eine neben der anderen auf einen gemeinſamen Korridor mündend, angeordnet, welche den Brüdern zum Wohnen dienten. In den groſsen Kartäuſerklöſtern (*Certoſa* bei Pavia und bei Florenz) bilden kleine Häuschen, beſtehend aus zwei Zimmern, einer Loggietta, Treppe zum Bodenraum, mit Gärtchen, ein für ſich abgegrenztes kleines Beſitztum zu beſchaulichem Aufenthalt, eines neben dem anderen angelegt und zuſammen um einen groſsen

Fig. 555.



Benediktinerkloſter zu Catania[316]).

ſonnigen Hof gruppiert (ſiehe den Grundriſs der *Certoſa* bei Pavia[318]) und Fig. 554: Grundplan der *Certoſa* bei Florenz[319]), im einzelnen nicht vollkommen zuverläſſig). Vorzüglich in allen Teilen erhalten, geben beide Kloſteranlagen heute noch ein zuverläſſiges Bild deſſen, was die Erbauer vor Jahrhunderten gewollt haben. Auch die dritte *Certoſa* in Oberitalien, jene bei Piſa, mit den barocken Gartenanlagen und Fontänen, mit ihrem reizenden Renaiſſance-Doppelhof mit Schöpfbrunnen aus der guten Zeit, iſt vorzüglich erhalten, unverfehrt und vermöge ihrer prächtigen landſchaftlichen Umgebung doppelt und dreifach eines Beſuches wert. Zur Zeit iſt daſelbſt ein königl. Mädchenpenſionat untergebracht; doch ſind die Bauten ohne weitere Formalitäten mit einem Führer zugänglich geblieben. Der kleine Renaiſſancehof mit der querdurchgeführten, einſtöckigen Säulenhalle bildet ein architektoniſches Kleinod.

[316]) In: Beltrami, a. a. O., Taf. VIII.

[319]) Nach: Famin & Grandjean, a. a. O.

Digitized by Google

Zu den grofsen Anlagen find *San Severino* in Neapel, *Sant Ambrogio* in Mailand, *Monte Caffino* und *San Martino* bei Neapel mit feiner prächtigen Ausftattung zu rechnen.

Wurde fchon bei den Dormitorien der Unterfchied als ein bedeutender anerkannt, fo fteigert fich diefer in erhöhtem Mafse, wenn man das kleine Kirchlein eines meift malerifch gelegenen, friedlichen, fchmucklofen Kapuzinerklöfterchens auf waldiger Bergeshöhe mit der Prunkkirche der Kartäufer in der weiten Ebene vergleicht. Armut und wenig Kunft auf der einen, Reichtum und das verfeinertfte Kunftbedürfnis auf der anderen Seite; dort weifs getünchte Wände mit Holzbalkendecken, Backfteinfliefen auf dem Boden, einfacher Tifchaltar mit Holzleuchtern; hier von Marmor, Gold und Edelfteinen fchimmernde Wandflächen und reich bemalte, hohe Gewölbe, Mofaik- und Marmorböden, koftbare, gemeifelte Wandaltäre mit prächtigen Gemälden, Tabernakeln aus Bronze, Leuchter und Kruzifixe aus maffivem Gold und Silber, mit Edelfteinen befetzte Reliquien, Ofterkerzenleuchter von der vollendetften Kunftform, reich getäfelte Sakriftcien, Chorftühle mit den prächtigften Schnitzereien und Intarfien, alles Reichtum und hohe Kunft atmend. (Vergl. *Certofa* bei Pavia, wohl die reichfte und fchönfte Klofterkirche der Welt.)

Alfo auch hier arme Teufel und reiche Herren, die im gleichen Glauben und der gleichen Begeifterung ihrem Herrgott dienen!

Wie anmutig ift oft das von Reblaub umfponnene, von Säulenhallen umgebene Höfchen mit bunten Blumen, einem Ziehbrunnen oder einem fpringenden Waffcrftrahl in der Mitte, dazu blaue Luft mit Sonnenfchein und — Gottesfriede! Anders die glänzend gefchmückten weiten Hallen mit Gemälden oder Marmormonumenten edelfter Art an den Wänden, die Säulen der Hallen aus koftbarem Geftein, die Architektur, die fie tragen, in verzierter Terrakotta ausgeführt (Pavia) oder mit buntglafierten Majoliken (*Certofa* bei Florenz) gefchmückt — oft die reifften Leiftungen bewährter Meifter bietend.

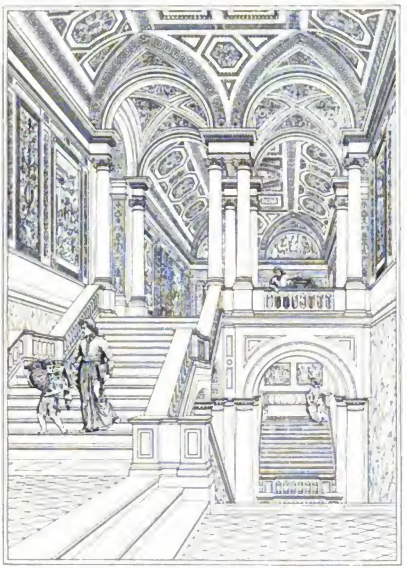
In Rom entzückt der einfache »Hundertfäulenhof« des *Michelangelo* in *Maria degli Angeli* mit dem Ziehbrunnen und den mehrhundertjährigen Zypreffen, ebenfofehr wie derjenige des *Bramante* in *Santa Maria della Pace* mit feinen reicheren Architekturmotiven, die in ihrer originellen Faffung eines der würdigften Werke des grofsen Baumeifters der Hochrenaiffance abgeben. Intereffant wirken der Hof von *Santa Maria della Quercia* bei Bagnaja in den Formen des Uebergangsftils (fiehe Fig. 7, S. 9), dann die verfchiedenen Säulenhöfe des *Brunellesco* zu Florenz, von denen der fchönfte in *Santa Croce*; oder die mit den weitgefprengten Bogen und den auf gemauerten Brüftungen ftehenden fchlanken Säulen von *San Lorenzo* und in der *Badia* bei Fiefole. Auch die kleinen Höfe in der *Certofa* bei Florenz, befonders der im Grundplan fchmale mit den verdreht geftellten jonifchen Säulchen im Obergefchofs, durfen nicht unerwähnt bleiben.

Auf fizilianifchem Boden bietet das Benediktinerkloftcr in Catania eine mehr akademifche Löfung des Grundriffes. Domartig ift die Kirche in den Mittelpunkt des Planes gelegt, um die fich bei fymmetrifcher Anordnung der Höfe die Baulichkeiten der Klofterbrüder gruppieren (Fig. 555). Diefes Kloftcr wäre nach feiner Vollendung eines der gewaltigften feiner Art geworden. Angefangen, liegen gelaffen, wieder aufgenommen und geändert, dann unvollendet gelaffen, hat es alle Wandelungen im guten und fchlechten Gefchmack der Künftler aufzuweifen, die nacheinander beinahe durch 3 Jahrhunderte hier tätig waren. Den Grundftein legte am 28. No-

Digitized by Google

vember 1558 der Vizekönig *Giovanni de la Cerda*; die erften Pläne machte *P. Valeriano de Franchis*, ein gelehrter Benediktiner von Catania. Was 1578 vollendet war, wurde bezogen; 1605 wurden die 104 Säulen aus Carraramarmor aufgeftellt; 1669 richtete eine Eruption des Aetna grofse Verwüftungen an; ein neues Erdbeben zerftörte den fchönen Säulenhof und die Kirche — das Kloſter wurde verlaſſen. Doch 1730 ging man wieder an den Aufbau, und die folgenden Archi-

Fig. 556.



Vom Benediktinerkloſter zu Catania [316]).

tekten zerftörten die Einheit von *de Franchis'* Entwurf, den wir in Fig. 555 wiedergeben. Entzückt iſt *Hittorff*, der in feinem unten genannten Werke [320]) fagt: »*On ne peut f'empêcher d'admirer la puiſſance des inſtitutions qui créent tant de merveilles*«, und über das von ihm gezeichnete Treppenhaus (Fig. 556) fagt er: »*Elle donne un aſpect fidèle de cette magnifique montée*«, was als zutreffend bezeichnet werden kann.

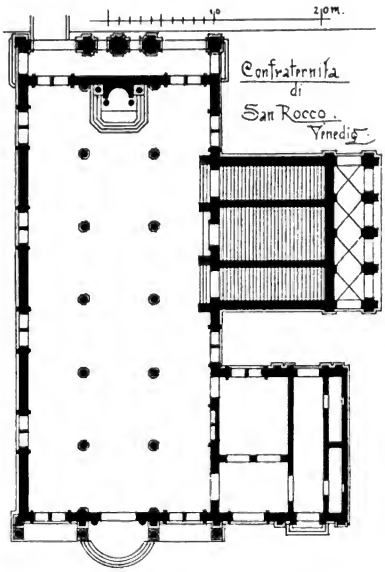
Die Bauten der geiftlichen Brüderfchaften (Konfraternitäten oder *Scuole*) ſind zur Pflege der Landsmannſchaft am fremden Orte, für gemeinſame menſchenfreund- 359. *Scuole.*

[320]) Hittorff & v. Zanth, a. a. O., S. 40 u. 41.

Digitized by Google

liche Tätigkeiten oder für Zwecke der Andacht errichtet worden. Sie zeigen ſich meiſt als »Vereinshäuſer« in monumentaler Faſſung bei oft reichſter Geſtaltung der Faſſaden. Für das Bauprogramm bildeten ein groſser Verſammlungs- oder Beratungsſaal, Garderoben für Gewänder und Fahnen, mitunter Kaſſenzimmer und Schreibſtuben, eine angebaute kleine Kapelle oder eine Altarwand im Saale die Unterlagen.

Fig. 557 [321].



Auch als zweigeſchoſſige Oratorien (Siena) und mit einem kleinen oder mittelgroſsen Hallenhöfchen verbunden, von denen eines der reizvollſten der Brüderſchaft *dello Scalzo* in Florenz mit den grau in grau gemalten Fresken des *Andrea del Sarto* gehört (ſiehe Fig. 282, S. 301), ſind dieſe Scuolen zu finden.

In Venedig wachſen ſie zum geſchloſſenen Palaſt heraus, der, abgeſehen von Nebenräumen und einer groſsen Treppe, aus einer mächtigen unteren Halle und einem ebenſo groſsen oberen Saale mit Altar beſteht. Die zwei glänzendſten Beiſpiele in der Lagunenſtadt ſind die *Scuola di San Rocco* und die *Scuola di San Marco*.

[321] Nach: CICOGNARA, a. a. O., Taf. 195.

Digitized by Google

Beide zeigen prächtige Faſſaden mit reichem Bildwerk und koſtbarer Marmorinkruſtation; ſie ſind zweigeſchoſſig mit dreiteiligem Faſſadenſyſtem ausgeführt.

San Marco weiſt eines der koſtbarſten Marmorportale auf und iſt mit feinen inkruſtierten Scheinarchitekturen rechts und links des Portals, mit feinen drei Halbrundgiebeln ein dekoratives Prunkſtück erſten Ranges, das den Platz vor *Santi Giovanni e Paolo* mit dem Reiterſtandbild des *Colleoni*, mit feinem Stufenbau nach dem Kanal zu einem der intereſſanteſten Architekturbilder der Welt geſtaltet. Hinter der »heiteren Aufſenſeite« iſt zur Zeit »ein trauriger Zweck« verborgen: der Bau, 1485 nach den Zeichnungen *Martino Lombardi*'s errichtet, dient als Spital; im Inneren ſind die dreiſchiffige Säulenhalle mit einer Holzdecke, die ſchön geſchnitzten Sattelhölzer mit den reichen Volutenkonſolen auf den edel gebildeten Marmorſäulen und dann noch die reichen Decken im Obergeſchoſs[322]) beachtenswert.

Der Grundplan von *San Rocco* (Fig. 557) weiſt im Untergeſchoſs gleichfalls eine dreiſchiffige Halle mit einer Altarwand auf, daneben einige Verwaltungsräume, dann aber noch eine ſchön entworfene, dreiläufige Treppe, die nach dem Obergeſchoſs führt. Als Architekt wird *Antonio Scarpagnino* genannt. Die Prachttreppe wurde 1517 errichtet, das Eingangstor *dell' Albergo* 1547.

Die Faſſade zeigt einen wagrechten Geſimsabſchluſs. Die Flächen derſelben ſind durch 4 vortretende Säulen mit verkröpften Gebälken und Geſimſen in drei Felder geteilt, die durch Doppelfenſter belebt ſind; diejenigen des Obergeſchoſſes ſind mit giebeltragenden Säulen eingefaſst, wodurch lebhafter Licht- und Schattenwechſel auf der Faſſade erzeugt wird. Ein überreiches Prachtſtück in feiner Art[323]).

Als kleine Kapellen, die mit reichen Faſſaden verſehen wurden und zugleich als Verſammlungsort dienen mufsten, ſind die ſchönen Bauten der *Miſericordia* in Arezzo[324]) und von *San Bernardino* zu Perugia (vergl. Fig. 425, S. 431) zu nennen.

[322]) Veröffentlicht in: CICOGNARA, a. a. O., S. 109 u. Taf. 156—159.
[323]) Veröffentlicht ebendaſ., S. 199 u. Taf. 190—195.
[324]) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER V, a. a. O.

Fig. 558.

Florenz.

Digitized by Google

Literatur.

Bücher über »Baukunſt der Renaiſſance in Italien«.

α) Allgemeine Werke.

Alberti, L. B. *De re aedificatoria.* Florenz 1485.

Alberti, L. B. *L'architettura.* Florenz 1550.

Alberti, L. B. *L'architecture.* Paris 1553.

Palladio, A. *Quattro libri dell' architettura.* Venedig 1570.

Serlio, S. *Bolognese. L'architettura VII Libri.* Venedig MDLXXXIIII.

Scamozzi, V. *Dell' idea della architettura univerſale.* In Piazzola VII. MDCLXXXVII.

Palladio, A. *L'architettura.* Venedig MDCCXI.

Alberti, L. B. *Della architettura, della pittura e della ſtatua etc.* Bologna 1782.

Quatremère de Quincy. Geſchichte der berühmteſten Architecten und ihrer Werke vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts etc. Darmſtadt 1831.

Vasari, G. Leben der ausgezeichnetſten Maler, Bildhauer und Baumeiſter von *Cimabue* bis zum Jahre 1567. Stuttgart u. Tübingen 1832.

Vasari, G. *Le vite de più eccellenti pittori, ſcultori ed architetti.* Florenz 1845—56 u. 1878.

Gailhabaud, J. *L'architecture du V. au XVII. ſiècle et les arts, qui en dépendent.* Paris. — Deutſche Ausg. von L. Lohde. Hamburg u. Leipzig 1852.

Burckhardt, J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuſs der Kunſtwerke Italiens. Baſel 1855.

Nohl, M. Tagebuch einer italieniſchen Reiſe. Stuttgart 1866.

Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1868.

Förster, E. Geſchichte der italieniſchen Kunſt. Leipzig 1869.

Burckhardt, J. & W. Lübke. Geſchichte der neueren Baukunſt. 2. Aufl. Bd. 1. Stuttgart 1878.

Gebhart, E. *Les origines de la Renaiſſance en Italie.* Paris 1879.

Janitschek, H. Die Geſellſchaft der Renaiſſance in Italien und die Kunſt. Stuttgart 1879.

Holm, A. *Il rinaſcimento italiano e la Grecia antica.* Palermo 1880.

Symonds, J. A. *Renaiſſance in Italy.* London 1880.

Voigt, G. Die Wiederbelebung des claſſiſchen Alterthums etc. 2. Aufl. Bd. 2. Berlin 1881.

Geiger, L. Renaiſſance und Humanismus in Italien und Deutſchland. Berlin 1882.

Müntz, E. *Précurſeurs de la Renaiſſance.* Paris 1882.

Schütz, A. Die Renaiſſance in Italien. Hamburg 1882.

Zeller. *L'Italie et la Renaiſſance.* Paris 1883.

Lützow, C. v. Die Kunſtſchätze Italiens, in geographiſch-hiſtoriſcher Ueberſicht geſchildert. Stuttgart 1884.

Burckhardt, J. Die Cultur der Renaiſſance in Italien. 4. Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1885.

Müntz, E. *La Renaiſſance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris 1855.

Thode, H. *Franz von Aſſiſi* und die Anfänge der Kunſt der Renaiſſance in Italien. Berlin 1885.

Redtenbacher, R. Die Architektur der italiäniſchen Renaiſſance etc. Frankfurt a. M. 1886.

Müntz, E. *Hiſtoire de l'art pendant la Renaiſſance.* Paris 1889.

Filarete's, A. A., Tractat über die Baukunſt etc. Wien 1890.

Hauser, A. Stillehre der architectoniſchen Formen der Renaiſſance. 3. Aufl. Wien 1891.

Palustre, L. *L'architecture de la Renaiſſance.* Paris 1892.

Burckhardt, J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuſs der Kunſtwerke Italiens. Bearbeitet von W. Bode. Leipzig 1898.

Dohme, R. Kunſt und Künſtler Italiens. Leipzig 1898.

Choisy, A. *Hiſtoire de l'architecture.* Paris 1899.

β) Sonderwerke und Monographien.

Fontana. *Della tranſp. dell' Obelisc. Vatican.* Rom 1590.

Costaguti, G. B. *Architettura della Baſilica di San Pietro in Vaticano.* Rom 1620.

Ferabosco, M. *Libro de l'architettura di San Pietro* etc. Rom 1620.

Rubens, P. P. *Palazzi di Genova.* Antwerpen 1622.

Rubens, P. P. *Palazzi antichi di Genova* etc. Antwerpen MDCLXIII.

Fontana, C. C. *Il tempio Vaticano e ſua origine.* Rom 1694.

Rocca, A. *De Tholo Baſilicae S. Petri.* Rom 1719.

Sgrilli, B. S. *Deſcrizione et ſtudij dell' inſigne fabbrica di Sa. Maria del Fiore* etc. Florenz 1733.

Digitized by Google

Nelli, G. B. *Piante ed alzati interiori et esteri dell' insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina.* Florenz 1735.

Bibiena, G. G. *Architetture e prospettive. Augusta, sotto la direzione di Andrea Pfeffel.* MDCCXL.

Zabaglia, N. *Contignationes ac pontes* etc. Rom MDCCXLIII.

Poleni, G. *Memorie istoriche della gran cupola del Tempio Vaticano* etc. Padua 1748.

Rossi, G. J. *La Libreria Mediceo-Laurenziana* etc. Florenz 1755.

Vanvitelli, L. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta.* Neapel 1756.

Camporesi, P. *Loggie di Rafaele nel Vaticano.* Rom MDCCLXXVI.

Tomassini, G. *Il Tempio Malatestiano di Rimini.* Foligno 1794.

Palladio, A. *Le fabbriche e i disegni raccolti ed illustr.* Vicenza 1796.

Grandjean, A. de Montigny & A. Famin. *Architecture Toscane* etc. Paris 1806 u. 1875.

Percier, Ch. & P. F. L. Fontaine. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.* Paris 1809.

Ferrabosch. *Architettura di San Pietro in Vaticano.* Rom 1812.

Cicognara, L. *Le fabbriche più cospicue di Venezia.* Venedig 1815—20.

Suys, F. F. & L. P. Handebourt. *Palais Massimi à Rome* etc. Paris MDCCCXVIII.

Pistolesi. *Il Vaticano descritto ed illustrato.* Rom 1829—38.

Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs.* Paris 1830.

Hittorff, J. & L. v. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1840—44.

Opere architettoniche di Raffaelo Sanzio misurate ed illustrate dall' Architetto Carlo Pontani. Rom 1841

Gruner, L. *Specimens of ornamental art* etc. London 1850.

Gruner, L. *Décorations de palais et d'églises en Italie* etc. Paris u. London 1854.

Gruner, L. *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy.* London 1854.

Isabelle. *Les édifices circulaires et les dômes, considérés sous le rapport de leur disposition, de leur construction et de leur décoration.* Paris 1855.

Arnold, F. Der herzogliche Palaſt von Urbino. Leipzig 1856.

Runge, L. Beiträge zur Kenntniſs der Backſteinarchitektur Italiens. Berlin 1856.

Guasti, C. *La cupola di Sta. Maria del Fiore.* Florenz 1857.

Le Tarouilly, P. *Édifices de Rome moderne.* Paris 1860.

Stegmann, C. Ornamente der Renaiſſance aus Italien. Weimar 1861.

Durelli, G. & F. *La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata* etc. Mailand 1863.

Isabelle, E. *Parallèle des salles rondes de l'Italie.* Paris 1863.

Timler, C. Die Renaiſſance in Italien. Leipzig 1865.

Lasius, G. Die Baukunſt in ihrer chronologiſchen und conſtructiven Entwicklung dargeſtellt etc. Darmſtadt 1865—68.

Gruner, L. *The terracetta architecture of North-Italy.* London 1867.

Mylius, C. J. Treppen-, Veſtibul- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

Geymüller, H. v. Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom. Karlsruhe 1868.

Peyer im Hof, F. Die Renaiſſance-Architektur Italiens. Leipzig 1870.

Teirich, V. Ornamente der Blüthezeit italieniſcher Renaiſſance. Wien 1873.

Redtenbacher, R. Peruzzi und ſeine Werke. Karlsruhe 1875.

Geymüller, H. v. Die urſprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom etc. Wien 1876.

Jovanovits, C. A. Forſchungen über den Bau der Peterskirche zu Rom. Wien 1877.

Santo Varni. *Spigolature artistiche nell' archivio della Basilica di Carignano.* Genua 1877.

Paravicini, T. V. Die Renaiſſance-Architektur der Lombardei. Dresden 1877—78.

Ronzani, F. & J. Luciolli. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmicheli* etc. Genua 1878.

Durand-Claye. *Étude sur la stabilité de la coupole projetée par Bramante pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris 1879.

Gmelin, L. Italieniſches Skizzenbuch etc. Leipzig 1879.

Laspeyres, P. Die Kirchen der Renaiſſance in Mittel-Italien. Stuttgart 1881.

Simil, A. *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris 1882.

Reinhardt, R. Palaſt-Architectur von Ober-Italien und Toscana vom 15.—17. Jahrhundert. Berlin 1882.

Semper, H., F. O. Schulze & W. Barth. Carpi, ein Fürſtenſitz der Renaiſſance. Dresden 1882.

Strack, H. Central- und Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien. Berlin 1882.

Digitized by Google

Yriarte, Ch. *Un condottiere au XV. ſiècle* etc. Paris 1882.

Raschdorff, J. C. Palaſt-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII.—XVIII. Jahrhundert. Berlin 1883.

Geymüller, H. v. Die Architectur der Renaiſſance in Toscana. München 1885.

Boffi, L. *Palazzo Vitelleschi in Cornuto.* Mailand 1886.

Durm, J. Zwei Grofsconſtructionen der italieniſchen Renaiſſance (A u. B: Florenz u. Rom). Berlin 1887.

Gurlitt, C. Geſchichte des Barockſtiles, des Rococo und des Klaſſicismus. Stuttgart 1887.

Wölflin, H. Renaiſſance und Barock. München 1888.

Oettingen, W. v. Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete. Leipzig 1888.

Fabriczy, C. v. Filippo Brunelleschi. Sein Leben und ſeine Werke. Stuttgart 1892.

Belotti, G. *Villa dei Collazzi a Giogoli.* Florenz 1893.

Beltrami, L. *La Certoſa di Pavia.* Mailand 1895.

Ehrle, F. & E. Stevenson. *Gli affreschi del Pinturricchio nell' Appartamento Borgia.* Rom 1897.

Meyer, A. G. Oberitalieniſche Frührenaiſſance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1897.

Poccetti, B. Decken-Malereien des I. Corridors der Uffizien zu Florenz. Berlin 1897.

Santo Monti, D. *La Cattedrale di Como.* Como 1897.

Condivi, A. Das Leben *Michelangelo's.* München 1898.

Klaczko, J. *Rome et la renaiſſance.* Paris 1898.

Barelli, V. *Monumenti Comaschi collezione diretta ed illuſtrata* etc. Como 1899.

Malaguzzi Valeri, F. *L'architettura a Bologna nel rinaſcimento.* 1899.

Steinmann, E. Die Sixtiniſche Kapelle. München 1901.

Wenz, P. Die Kuppel des Domes Santa Maria del Fiore zu Florenz etc. Berlin 1901.

Durm, J. Grofsconſtructionen der italieniſchen Renaiſſance (C u. D: Piſtoja u. Genua). Berlin 1902.

Ferrerio, P. *Palazzi di Roma de piu celebri architetti.*

Gnauth, A. & E. v. Förſter. Die Bauwerke der Renaiſſance in Toscana. Wien. Lief. I, Bl. I—VIII.

Ghiberti, L. *Porte principale du baptiſtère de Florence.* Paris.

D'Espouy, R. *Fragments d'architecture du moyen age et de la renaiſſance.* Paris.

Herdtle, H. Muſtergiltige Vorlageblätter zum Studium des Flachornaments. Stuttgart.

Maccari, E. *Saggi di architettura e decorazione Italiana. Secolo XVI.* etc. Rom.

Maccari, E. *Saggi di architettura e decorazione Italiana. Secolo XV., XVI.* etc. Rom.

Maccari, E. *Saggi di decorazione Italiana* etc. Rom.

Digitized by Google

Berichtigungen.

S. 11, Zeile 11 v. u.: Statt »*Commune*« zu lesen: »*Comune*«.
S. 18, Zeile 6 v. u.: Statt »*Nicolà*« zu lesen: »*Nicola*«.
S. 20, Spalte 1: Statt »*Simone detto il Cronaca*« zu lesen: »*Simone Pollajuolo, detto il Cronaca*«.
S. 42, Zeile 20 v. o.: Statt »am« zu lesen: »auf«.
S. 47, Zeile 2 v. o.: Statt »*dei Fiori*« zu lesen: »*del Fiore*«.
S. 51, Zeile 7 v. u.: Statt »sieben Barmherzigkeiten« zu lesen: »sieben Werke der Barmherzigkeit«.
S. 58, unter Fig. 51 und im Marg.-Titel 45: Statt »Kolonnenhaus« zu lesen: »Kolonenhaus«.
S. 78, unter Fig. 79: Statt »Von den Kirchen« zu lesen: »Von der Kirche«.
S. 84, Zeile 9 v. u.: Statt »*dei Fiori*« zu lesen: »*del Fiore*«.
S. 123, Zeile 3 v. u.: Statt »ar« zu lesen: »arg«.
S. 138, Zeile 8 v. o.: Statt »*Baccio*« zu lesen: »*Braccio*«.
S. 175, Zeile 3 v. u.: Statt »*Commune*« zu lesen: »*Comune*«.
S. 183, Zeile 7 v. u.: Statt »*Pallajuolo*« zu lesen: »*Pollajuolo*«.
S. 221, Zeile 1 v. u.: Statt »aufſpringende« zu lesen: »ausſpringende«.
S. 274, Zeile 1 v. o.: Statt »iſt ohne« zu lesen: »ſind ohne«.
S. 313, Zeile 2 v. o.: Statt »es zeigt« zu lesen: »er zeigt«.
S. 364, Zeile 1 v. o.: Statt »*Pallajuolo*« zu lesen: »*Pollajuolo*«.
S. 365, Zeile 5 v. o.: Statt »darin« zu lesen: »in ihr«.
S. 441, Zeile 1 v. o.: Statt »Dem viereckigen« zu lesen: »Der viereckige«.
Zeile 2 v. o.: Statt »der korinthiſche« zu lesen: »dem korinthiſchen«.
S. 468, Zeile 18 v. o.: Statt »den verwandten« zu lesen: »denjenigen verwandter«.
S. 469, Zeile 6 v. u.: Statt »verso« zu lesen: »vero«.
Zeile 4 v. u.: Statt »Frontes« zu lesen: »Frontis«.
Zeile 3 v. u.: Statt »Rodarise zu lesen: »Rodariis«.
S. 473, Zeile 2 v. o.: Statt »die Faſſadenſkulpturen zur Hälfte« zu lesen: »die eine Hälfte der Faſſadenſkulpturen«.
S. 481, Zeile 15 v. o.: Statt »Die Anordnung« zu lesen: »Die Anordnung der Kuppel«.
S. 501, Zeile 22 v. o.: Statt »durfte« zu lesen: »dürfte«.
S. 502, Zeile 6 v. u.: Statt »bewundernswert« zu lesen: »bewundernswert (siehe Fig. 173, S. 186)«.
S. 554, Fuſsnote (316) bei Fig. 553: Statt »Fakſ.-Repr. nach HITTORFF & v. ZANTH« zu lesen: »nach SIMIL a. a. O.«
S. 556, Fuſsnotennummer: Statt »316« zu lesen: »319«.
S. 557, Zeile 5 v. o.: Statt »Loggietta« zu lesen: »Loggetta«.
Fuſsnotennummer zu Fig. 555: Statt »316« zu lesen: »320«.
S. 559, Fuſsnotennummer zu Fig. 556: Statt »316« zu lesen: »320«.

Digitized by Google

Wichtigstes Werk für Architekten,

Ingenieure, Bautechniker, Baubehörden, Baugewerkmeister, Bauunternehmer.

Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. **J. Durm,** Oberbaudirektor in Karlsruhe und Prof. **H. Ende,** Geh. Regierungs- und Baurat, Präsident der Kunstakademie in Berlin, herausgegeben von Prof. Dr. **Ed. Schmitt,** Geh. Baurat in Darmstadt.

ERSTER TEIL.

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

1. Band, Heft 1: **Einleitung.** (Theoretische und historische Uebersicht.) Von Geh. Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. — **Die Technik der wichtigeren Baustoffe.** Von Hofrat Prof. Dr. W. F. EXNER, Wien, Prof. H. HAUENSCHILD, Berlin, Prof. Dr. G. LAUBOECK, Wien und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl.; Preis: 10 M., in Halbfrz. geb. 13 M.

Heft 2: **Die Statik der Hochbaukonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

2. Band: **Die Bauformenlehre.** Von Prof. J. BÖHLMANN, München. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

3. Band: **Die Formenlehre des Ornaments.** Von Prof. P. LAUSER, Stuttgart. In Vorbereitung.

4. Band: **Die Keramik in der Baukunst.** Von Prof. R. BORRMANN, Berlin. Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

5. Band: **Die Bauführung.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Preis: 12 M., in Halbfrz. geb. 15 M.

ZWEITER TEIL.

DIE BAUSTILE.

Historische und technische Entwickelung.

1. Band: **Die Baukunst der Griechen.** Von Oberbaudirektor Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. Preis: 20 Mark, in Halbfranz gebunden 23 Mark.

2. Band: **Die Baukunst der Etrusker und der Römer.** Von Oberbaudirektor Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

3. Band, Erste Hälfte: **Die altchristliche und byzantinische Baukunst.** Zweite Auflage. Von Prof. Dr. H. HOLTZINGER, Hannover. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Zweite Hälfte: **Die Baukunst des Islam.** Von Direktor J. FRANZ-PASCHA, Kairo. Zweite Auflage. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

4. Band: **Die romanische und die gotische Baukunst.**

Heft 1: **Die Kriegsbaukunst.** Von Geh. Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 2: **Der Wohnbau.** Von Geh. Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 3: **Der Kirchenbau.** Von Reg.- u. Baurat M. HASAK, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 4: **Einzelheiten des Kirchenbaues.** Von Reg.- u. Baurat M. HASAK, Berlin. Unter der Presse.

5. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Italien.** Von Oberbaudirektor Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

6. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.** Von Architekt Dr. H. Baron v. GEYMÜLLER, Baden-Baden.

Heft 1: **Historische Darstellung der Entwickelung des Baustils.** Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 2: **Struktive und ästhetische Stilrichtungen. — Kirchliche Baukunst.** Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

7. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.** Von Direktor Dr. G. v. BEZOLD, Nürnberg. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und ist auch einzeln käuflich.

Digitized by Google

DRITTER TEIL.

DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

1. Band: **Konstruktionselemente** in Stein, Holz und Eisen. Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. F. HEINZERLING, Aachen und Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Fundamente.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

2. Band: **Raumbegrenzende Konstruktionen.**

Heft 1: **Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 2: **Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Prof. A. GÖLLER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 20 M., in Halbfranz geb. 23 M.

Heft 3, a: **Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Aufl. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3, b: **Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Bau- und Betriebs-Inspektor A. SCHACHT, Celle, und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 4: **Dächer;** Dachformen. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Dachstuhlkonstruktionen. Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 5: **Dachdeckungen;** verglaste Dächer und Dachlichter; massive Steindächer, Nebenanlagen der Dächer. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Oberbaurat L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. Preis: 26 Mark, in Halbfranz gebunden 29 Mark.

3. Band, Heft 1: **Fenster, Thüren** und andere bewegliche Wandverschlüsse. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Anlagen zur Vermittelung des Verkehrs in den Gebäuden** (Treppen und innere Rampen; Aufzüge; Sprachrohre, Haus- und Zimmer-Telegraphen). Von Direktor † J. KRÄMER, Frankenhausen, Kaiserl. Rat PH. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.

Heft 3: **Ausbildung der Wand-, Decken- und Fussbodenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Unter der Presse.

4. Band: **Anlagen zur Versorgung der Gebäude mit Licht und Luft, Wärme und Wasser.** Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht und Sonnenwärme. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Künstliche Beleuchtung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER und Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover. — Heizung und Lüftung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER, Hannover. — Wasserversorgung der Gebäude. Von Prof. Dr. O. LUEGER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 22 Mark, in Halbfranz gebunden 25 Mark.

5. Band: **Koch-, Spül-, Wasch- und Bade-Einrichtungen.** Von Geh. Bauräten Professoren † E. MARX und Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Entwässerung und Reinigung der Gebäude;** Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers; Aborte und Pissoirs; Entfernung der Fäkalstoffe aus den Gebäuden. Von Privatdocent Bauinspektor M. KNAUFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.

6. Band: **Sicherungen gegen Einbruch.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik.** Von Geh. Baurat † A. ORTH, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh. Finanzrat F. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von Baurat E. SPILLNER, Essen. — **Terrassen und Perrons, Freitreppen und Rampen-Anlagen.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen. — **Vordächer.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Eisbehälter und sonstige Kühlanlagen.** Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Baurat E. SPILLNER, Essen. Zweite Auflage. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Digitized by Google

VIERTER TEIL.

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. Halbband: **Die architektonische Komposition.** Allgemeine Grundzüge. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Die Proportionen in der Architektur. Von Prof. A. THIERSCH, München. — Die Anlage des Gebäudes. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Die Gestaltung der äusseren und inneren Architektur. Von Prof. J. BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
Dritte Auflage in Vorbereitung

2. Halbband: **Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehres.**

Heft 1: **Wohnhäuser.** Von Geh. Hofrat Prof. C. WEISSBACH, Dresden.
Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke** (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, Passagen oder Galerien, Börsengebäude). Von Prof. Dr. H. AUER, Bern, Architekt P. KICK, Berlin, Prof. K. ZAAR, Berlin und Docent A. L. ZAAR, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 3: **Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprechdienst.** Von Postbaurat R. NEUMANN, Erfurt. Preis: 10 Mark, in Halbfranz gebunden 13 Mark.

3. Halbband: **Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.**

Heft 1: **Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen.** Von Prof. A. SCHUBERT, Kassel und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage.
Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Lebensmittel-Versorgung** (Schlachthöfe und Viehmärkte; Märkte für Lebensmittel; Märkte für Getreide; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

4. Halbband: **Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke.**

Heft 1: **Schankstätten und Speisewirtschaften, Kaffeehäuser und Restaurants.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Volksküchen und Speiseanstalten für Arbeiter; Volks-Kaffeehäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Oeffentliche Vergnügungsstätten.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Festhallen.** Von Oberbaudirektor Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. — **Gasthöfe höheren Ranges.** Von Geh. Baurat H. v. D. HUDE, Berlin. — **Gasthöfe niederen Ranges, Schlaf- und Herbergshäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage.
Preis: 13 Mark, in Halbfranz gebunden 16 Mark.

Heft 2: **Baulichkeiten für Kur- und Badeorte.** Von Architekt † J. MYLIUS, Frankfurt a. M. und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Gebäude für Gesellschaften und Vereine.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Baulichkeiten für den Sport. Sonstige Baulichkeiten für Vergnügen und Erholung.** Von Oberbaudirektor Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe, Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 11 Mark, in Halbfranz gebunden 14 Mark.

5. Halbband: **Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.**

Heft 1: **Krankenhäuser.** Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage.
Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.

Heft 2: **Verschiedene Heil- und Pflege-Anstalten** (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); **Versorgungs-, Pflege- und Zufluchtshäuser.** Von Stadtbaurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Oberbaurat und Geh. Regierungsrat † A. FUNK, Hannover und Prof. K. HENRICI, Aachen. Zweite Auflage.
Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3: **Bade- und Schwimm-Anstalten.** Von Baurat F. GENZMER, Wiesbaden.
Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Wasch- und Desinfektions-Anstalten.** Von Baurat F. GENZMER, Wiesbaden.
Preis: 9 Mark, in Halbfranz gebunden 12 Mark.

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und ist auch einzeln käuflich.

Digitized by Google

6. Halbband: **Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst.**

Heft 1: **Niedere und höhere Schulen** (Schulbauwesen im allgemeinen; Volksschulen und andere niedere Schulen; niedere techn. Lehranstalten u. gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Real-Lehranstalten, mittlere techn. Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate u. Alumnate, Lehrer- u. Lehrerinnen-Seminare, Turnanstalten). Von Stadtbaurat G. Behnke, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. † H. Lang, Karlsruhe, Architekt † O. Lindheimer, Frankfurt a. M., Geh. Bauräten Prof. Dr. E. Schmitt und † Dr. H. Wagner, Darmstadt. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 2: **Hochschulen**, zugehörige und verwandte wissenschaftliche Institute (Universitäten; technische Hochschulen; naturwissenschaftliche Institute; medizinische Lehranstalten der Universitäten; technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Geh. Oberbaurat H. Eggert, Berlin, Baurat C. Junk, Berlin, Geh. Hofrat Prof. C. Körner, Braunschweig, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt, Oberbaudirektor † Dr. P. Spieker, Berlin und Geh. Regierungsrat L. v. Tiedemann, Potsdam. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 3: **Künstler-Ateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen; Konzerthäuser und Saalbauten.** Von Reg.-Baumeister C. Schaupert, Nürnberg, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt und Prof. C. Walther, Nürnberg. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen** (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat † A. Kerler, Karlsruhe, Stadtbaurat A. Kortüm, Halle, Architekt † O. Lindheimer, Frankfurt a. M., Prof. A. Messel, Berlin, Architekt R. Oppermann, Mainz, Geh. Bauräten Prof. Dr. E. Schmitt und † Dr. H. Wagner, Darmstadt. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 5: **Theater- und Cirkusgebäude.** Von Direktor K. Lautenschläger, München, Baurat M. Semper, Hamburg und Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt. Unter der Presse.

7. Halbband: **Gebäude für Verwaltung, Rechtspflege und Gesetzgebung; Militärbauten.**

Heft 1: **Gebäude für Verwaltung und Rechtspflege** (Stadt- und Rathäuser; Gebäude für Ministerien, Botschaften und Gesandtschaften; Geschäftshäuser für Provinz- und Kreisbehörden; Geschäftshäuser für sonstige öffentliche und private Verwaltungen; Leichenschauhäuser; Gerichtshäuser; Straf- und Besserungsanstalten). Von Prof. F. Bluntschli, Zürich, Stadtbaurat A. Kortüm, Halle, Prof. G. Lasius, Zürich, Stadtbaurat † G. Osthoff, Berlin, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt, Baurat F. Schwechten, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. Wagner, Darmstadt und Baudirektor † Th. v. Landauer, Stuttgart. Zweite Auflage.
Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

Heft 2: **Parlaments- und Ständehäuser; Gebäude für militärische Zwecke.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot, Dresden, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. Wagner, Darmstadt und Oberstleutnant F. Richter, Dresden. Zweite Aufl. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

8. Halbband: **Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.**

Heft 1: **Kirchen.** Von Hofrat Prof. Dr. C. Gurlitt, Dresden. In Vorbereitung

Heft 2 u. 3: **Denkmäler.** Von Architekt A. Hofmann, Berlin. Unter der Presse

Heft 4: **Brunnendenkmäler.** Von Architekt A. Hofmann, Berlin. In Vorbereitung.

Heft 5: **Bestattungsanlagen.** Von Architekt A. Hofmann, Berlin. In Vorbereitung.

9. Halbband: **Der Städtebau.** Von Geh. Baurat J. Stübben, Köln. (Vergriffen.)
Zweite Auflage in Vorbereitung.

10. Halbband: **Die Garten-Architektur.** Von Baurat A. Lambert und Architekt E. Stahl, Stuttgart.
Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

Das »Handbuch der Architektur« ist zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen, welche auf Verlangen auch einzelne Bände zur Ansicht vorlegen. Die meisten Buchhandlungen liefern das »Handbuch der Architektur« auf Verlangen sofort vollständig, soweit erschienen, oder eine beliebige Auswahl von Bänden, Halbbänden und Heften auch gegen monatliche Teilzahlungen. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.

Stuttgart,
im August 1902.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung
A. Kröner.

Digitized by Google

Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. **J. Durm,** Oberbaudirektor in Karlsruhe und Prof. **H. Ende,** Geh. Regierungs- und Baurat, Präsident der Kunstakademie in Berlin, herausgegeben von Prof. Dr. **Ed. Schmitt,** Geh. Baurat in Darmstadt.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart.

Alphabetisches Sach-Register.

	Teil	Band	Heft
Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers	III	5	
Aborte	III	5	
Akademien der bildenden Künste	IV	6	3
Akademien der Wissenschaften	IV	4	2
Akustik. Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik	III	6	
Altane	III	2	2
Altchristliche Baukunst	II	3	1
Altersversorgungs-Anstalten	IV	5	2
Alumnate	IV	6	1
Anlage der Gebäude	IV		
Antike Baukunst	II	1/2	
Aquarien	IV	6	4
Arbeiterwohnhäuser	IV	2	1
Arbeitshäuser	IV	5	2
„	IV	7	1
Architekturformen. Gestaltung nach malerischen Grundsätzen	I	2	
Archive	IV	6	4
Armen-Arbeitshäuser	IV	5	2
Armen-Versorgungshäuser	IV	5	2
Asphalt als Material des Ausbaues	I	1	1
Ateliers	IV	6	3
Aufzüge	III	3	2
Ausbau. Konstruktionen des inneren Ausbaues	III	3,6	
Materialien des Ausbaues	I	1	1
Aussteigeöffnungen der Dächer	III	2	5
Ausstellungsbauten	IV	6	4
Bade-Anstalten	IV	5	3
Bade-Einrichtungen	III	5	
Bahnhöfe	IV	2	2
Balkendecken	III	2	3,a
Balkone	III	2	2
Balustraden	IV	9	
Bankgebäude	IV	2	2
Bauernhäuser	IV	2	1
Bauernhöfe	IV	2	1
„	IV	3	1
Bauformenlehre	I	2	
Baufuhrung	I	5	
Bauleitung	I	5	
Baumaschinen	I	5	
Bausteine	I	1	1
Baustile. Histor. u. techn. Entwickelg.	II	1/7	
Baustoffe. Technik der wichtigeren Baustoffe	I	1	1
Bazare	IV	2	2
Beherbergung. Gebäude für Beherbergungszwecke	IV	4	
Behörden, Gebäude für	IV	7	1
Beleuchtung, künstliche, der Räume	III	4	
Beleuchtungs-Anlagen	IV	9	
Besserungs-Anstalten	IV	7	1
Bestattungs-Anlagen	IV	8	5
Beton als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Bibliotheken	IV	6	4
Blei als Baustoff	I	1	1
Blinden-Anstalten	IV	5	2
Blitzableiter	III	6	
Börsen	IV	2	2
Botschaften. Gebäude f. Botschaften	IV	7	1
Brunnendenkmäler	IV	8	4
Brüstungen	III	2	2
Buchdruck und Zeitungswesen	IV	7	1
Büchermagazine	IV	6	4
Bürgerschulen	IV	6	1
Bürgersteige, Befestigung der	III	6	
Byzantinische Baukunst	II	3	1
Chemische Institute	IV	6	2
Cirkusgebäude	IV	6	5
Concerthäuser	IV	6	3
Dächer	III	2	4
Massive Steindächer	III	2	5
Metalldächer	III	2	5
Nebenanlagen der Dächer	III	2	5
Schieferdächer	III	2	5
Verglaste Dächer	III	2	5
Ziegeldächer	III	2	5
Dachdeckungen	III	2	5
Dachfenster	III	2	5
Dachformen	III	2	4
Dachkämme	III	2	5
Dachlichter	III	2	5
„	III	3	1
Dachrinnen	III	2	2
Dachstühle. Statik der Dachstühle	I	1	2
Dachstuhlkonstruktionen	III	2	4
Decken	III	2	3, a u. b
Deckenflächen, Ausbildung der	III	3	3

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und ist einzeln käuflich.

Digitized by Google

	Teil	Band	Heft
Deckenlichter	III	2	3,b
„	III	3	1
Denkmäler	IV	8	2/3
Desinfektions-Anstalten	IV	5	4
Desinfektions-Einrichtungen	III	5	
Einfriedigungen	III	2	2
„	IV	9	
Einrichtung der Gebäude	IV	1/8	
Eisbehälter	III	6	
Eisen und Stahl als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Eisenbahn-Verwaltungsgebäude	IV	7	1
Eislaufbahnen	IV	4	2
Elasticitäts- und Festigkeitslehre	I	1	2
Elektrische Beleuchtung	III	4	
Elektro-technische Institute	IV	6	2
Entbindungs-Anstalten	IV	5	2
Entwässerung der Dachflächen	III	2	5
Entwässerung der Gebäude	III	5	
Entwerfen der Gebäude	IV	1/8	
Entwürfe, Anfertigung der	I	5	
Erhellung der Räume mittels Sonnenlicht	III	3	1
Erholung. Gebäude für Erholungszwecke	IV	4	
Erker	III	2	2
Etrusker. Baukunst der Etrusker	II	2	
Exedren	IV	4	2
„	IV	9	
Exerzierhäuser	IV	7	2
Fabrik- und Gewerbewesen	IV	7	1
Fahnenstangen	III	2	5
Fahrradbahnen	IV	4	2
Fahrstühle	III	3	2
Fäkalstoffe-Entfernung aus den Gebäuden	III	5	
Fassadenbildung	IV	1	
Fenster	III	3	1
Fenster- und Thüröffnungen	III	2	1
Fernsprechdienst, Gebäude für	IV	2	3
Fernsprech-Einrichtungen	III	3	2
Festhallen	IV	4	1
Festigkeitslehre	I	1	2
Findelhäuser	IV	5	2
Fluranlagen	IV	1	
Formenlehre des Ornaments	I	3	
Freimaurer-Logen	IV	4	2
Freitreppen	III	6	
„	IV	9	
Fundamente	III	1	
Fussböden	III	3	2
Galerien und Passagen	IV	2	2
Garten-Architektur	IV	10	
Gartenhäuser	IV	4	2
„	IV	9	
Gasbeleuchtung	III	4	
Gasthöfe	IV	4	1
Gebär-Anstalten	IV	5	2
Gebäudebildung	IV	1	
Gebäudelehre	IV	1/8	
Gefängnisse	IV	7	1
Geflügelzüchtereien	IV	3	1
Gehöftanlagen, landwirtschaftliche	IV	3	1
Geländer	III	2	2
Gerichtshäuser	IV	7	1
Gerüste	I	5	
Gesandtschaftsgebäude	IV	7	1
Geschäftshäuser	IV	2	2
Geschichte der Baukunst	II		
Antike Baukunst	II	1/2	
Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Baukunst der Renaissance	II	5/7	
Gesimse	III	2	2
Gestaltung der äusseren und inneren Architektur	IV	1	
Gestüte	IV	3	1
Getreidemagazine	IV	3	1
Gewächshäuser	IV	6	4
Gewerbeschulen	IV	6	1
Gewölbe. Statik der Gewölbe	I	1	2
Gewölbte Decken	III	2	3,b
Giebelspitzen der Dächer	III	2	5
Glas als Material des Ausbaues	I	1	1
Glockenstühle	III	6	
Gotische Baukunst	II	4	
Griechen. Baukunst der Griechen	II	1	
Gutshöfe	IV	3	1
Gymnasien	IV	6	1
Handel. Gebäude für die Zwecke des Handels	IV	2	2
Handelsschulen	IV	6	1
Heil-Anstalten	IV	5	
Heizung der Räume	III	4	
Herbergshäuser	IV	4	1
Herrensitze	IV	2	1
Hochbau-Konstruktionen	III	1/6	
Hochbaukunde, allgemeine	I	1/5	
Hochlicht	III	3	1
Hochschulen	IV	6	2
Hof-Anlagen	IV	1	
Hofflächen, Befestigung der	III	6	
Holz als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Hospitäler	IV	5	1
Hotels	IV	4	1
Innerer Ausbau	III	3/6	
Innungshäuser	IV	4	2
Institute, wissenschaftliche	IV	6	2
Irren-Anstalten	IV	5	2
Islam. Baukunst des Islam	II	3	2
Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser)	IV	5	1
Justizpaläste	IV	7	1
Kadettenhäuser	IV	7	2
Kaffeehäuser	IV	4	1
Kasernen	IV	7	2
Kaufhäuser	IV	2	2
Kegelbahnen	IV	4	2

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Digitized by Google

	Teil	Band	Heft
Keramik in der Baukunst	I	4	
Keramische Erzeugnisse	I	1	1
Kinder-Bewahranstalten	IV	5	2
Kinderhorte	IV	5	2
Kinderkrankenhäuser	IV	5	1
Kioske	IV	4	2
Kirchen	IV	8	1
Kirchenbau, romanischer u. gotischer	II	4	3
Kleinkinderschulen	IV	6	1
Kliniken, medizinische	IV	6	2
Klubhäuser	IV	4	2
Koch-Einrichtungen	III	5	
Komposition, architektonische	IV	1	
Konstruktions-Elemente	III	1	
Konstruktionsmaterialien	I	1	1
Konversationshauser	IV	4	2
Konzerthäuser	IV	6	3
Kostenanschläge	I	5	
Krankenhäuser	IV	5	1
Kreisbehörden	IV	7	1
Kriegsbaukunst, romanische und got.	II	4	1
Kriegsschulen	IV	7	2
Krippen	IV	5	2
Küchenausgüsse	III	5	
Kühlanlagen	III	6	
Kunstakademien	IV	6	3
Kunstgewerbeschulen	IV	6	3
Künstler-Ateliers	IV	6	3
Kunstschulen	IV	6	3
Kunstvereins-Gebäude	IV	4	2
Kupfer als Baustoff	I	1	1
Kurhäuser	IV	4	2
Laboratorien	IV	6	2
Landhäuser	IV	2	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft	IV	3	1
Laufstege der Dächer	III	2	5
Lebensmittel-Versorgung. Gebäude für Lebensmittel-Versorgung	IV	3	2
Leichenhäuser	IV	5	1
Leichenschauhäuser	IV	7	1
Logen (Freimaurer)	IV	4	2
Luftung der Räume	III	4	
Lungenheilstätten	IV	5	2
Luxuspferdeställe	IV	3	1
Mädchenschulen, höhere	IV	6	1
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh	IV	3	2
Markthallen	IV	3	2
Marställe	IV	3	1
Materialien des Ausbaues	I	1	1
Mauern	III	2	1
Mechanisch-technische Laboratorien	IV	6	2
Medizin. Lehranstalt. d. Universität.	IV	6	2
Messpaläste	IV	2	2
Metalle als Materialien des Ausbaues	I	1	1
Metalldächer	III	2	5
Militärbauten	IV	7	2
Militär-Hospitäler	IV	5	1
Ministerialgebäude	IV	7	1
Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Mörtel als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Museen	IV	6	4
Musikzelte	IV	4	2
Naturwissenschaftliche Institute	IV	6	2
Oberlicht	III	3	1
Observatorien	IV	6	2
Ornament. Formenlehre d. Ornaments	I	3	
Ortsbehörden	IV	7	1
Paläste	IV	2	1
Panoramen	IV	4	2
Parkanlagen	IV	6	8/9
Parlamentshäuser	IV	7	2
Passagen	IV	2	2
Pavillons	IV	4	2
„	IV	9	
Pensionate	IV	6	1
Pergolen	IV	4	2
„	IV	9	
Perrons	III	6	
Pferdeställe	IV	3	1
Pflanzenhäuser	IV	6	4
„	IV	9	
Pflanzungen, städtische	IV	8/9	
Pflegeanstalten	IV	5	2
Physikalische Institute	IV	6	2
Pissoirs	III	5	
Post-Gebäude	IV	2	3
Proportionen in der Architektur	IV	1	
Provinzbehörden	IV	7	1
Rampen, äussere	III	6	
Rampen, innere	IV	3	2
Rathäuser	IV	7	1
Raum-Architektur	IV	1	
Raumbegrenzende Konstruktionen	III	2	
Raumbildung	IV	1	
Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege	IV	7	1
Reinigung der Gebäude	III	5	
Reitbahnen	IV	4	2
Reithauser	IV	7	2
Renaissance. Baukunst der	II	5/7	
Renaissance in Italien	II	5	
Renaissance in Frankreich	II	6	
Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark	II	7	
Rennbahnen	IV	4	2
Restaurants	IV	4	1
Rollschlittschuhbahnen	IV	4	2
Romanische Baukunst	II	4	
Römer. Baukunst der Römer	II	2	
Ruheplätze	IV	4	2
„	IV	9	
Saal-Anlagen	IV	1	
Saalbauten	IV	6	3
Sammlungen	IV	6	4
Sanatorien	IV	5	

Digitized by Google

	Teil	Band	Heft
Schankstätten	IV	4	1
Schaufenstereinrichtungen	IV	2	2
Scheunen	IV	3	1
Schieferdächer	III	2	5
Schiesshäuser	IV	7	2
Schiessstätten	IV	4	2
Schlachthöfe	IV	3	2
Schlafhäuser	IV	4	1
Schlösser	IV	2	1
Schneefänge der Dächer	III	2	5
Schulbaracken	IV	6	1
Schulbauwesen	IV	6	1
Schulen	IV	6	1/2
Schützenhäuser	IV	4	2
Schwachsinnige, Gebäude für	IV	5	2
Schwimm-Anstalten	IV	5	3
Seitenlicht	III	3	1
Seminare	IV	6	1
Sicherungen gegen Einbruch, Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen	III	6	
Siechenhäuser	IV	5	2
Sonnenlicht. Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht	III	3	1
Sonnenwärme. Versorgung der Gebäude mit Sonnenwärme	III	4	
Sparkassengebäude	IV	2	2
Speiseanstalten für Arbeiter	IV	4	1
Speisewirtschaften	IV	4	1
Sprachrohre	III	3	2
Spül-Einrichtungen	III	5	
Stadthäuser	IV	7	1
Städtebau	IV	9	
Ställe	IV	3	1
Ständehäuser	IV	7	2
Statik der Hochbau-Konstruktionen	I	1	2
Stein als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Sternwarten	IV	6	2
Stibadien	IV	4	2
„	IV	9	
Straf-Anstalten	IV	7	1
Stützen. Statik der Stützen	I	1	2
Stützmauern	III	6	
Synagogen	IV	8	1
Taubstummen-Anstalten	IV	5	2
Technische Fachschulen	IV	6	1
Technische Hochschulen	IV	6	2
Telegraphen, Haus- u. Zimmertelegr.	III	3	2
Telegraphen-Gebäude	IV	2	3
Tempel. Griechischer Tempel	II	1	
„ Römischer Tempel	II	2	
Terrassen	III	6	
„	IV	9	
Theatergebäude	IV	6	5
Thonerzeugnisse als Konstruktionsmaterialien	I	1	1
Thorwege	IV	1	
Thür- und Fensteröffnungen	III	2	1
Thüren und Thore	III	3	1
Tierhäuser	IV	3	1
„	IV	9	
Träger. Statik der Träger	I	1	2
Treppen	III	3	2
Treppen-Anlagen	IV	1	
Trinkhallen	IV	4	2
Turmkreuze	III	2	5
Turnanstalten	IV	6	1
Universitäten	IV	6	2
Veranden	IV	4	2
Veranschlagung	I	5	
Verdingung der Bauarbeiten	I	5	
Vereine. Gebäude für Vereinszwecke	IV	4	
Vereins-Häuser	IV	4	2
Vergnügungsstätten, öffentliche	IV	4	1
Verkehr. Anlagen zur Vermittlung des Verkehrs in den Gebäuden	III	3	2
Gebäude für Zwecke des Verkehrs	IV	2	2
Verkehrswesen	IV	7	1
Versicherungswesen	IV	7	1
Versorgungshäuser	IV	5	2
Verwaltung. Gebäude f. Verwaltung	IV	7	1
Vestibül-Anlagen	IV	1	
Viehmärkte	IV	3	2
Villen	IV	2	1
Volksbelustigungsgärten	IV	4	1
Volks-Kaffeehäuser	IV	4	1
Volksküchen	IV	4	1
Volksschulen	IV	6	1
Vordächer	III	6	
Vorhallen	IV	1	
Vorräume	IV	1	
Wachgebäude	IV	7	2
Wagenremisen	IV	3	1
Waisenhäuser	IV	5	2
Wandelbahnen und Kolonnaden	IV	4	2
Wände und Wandöffnungen	III	2	1
Wandflächen, Ausbildung der	III	3	3
Wandverschlüsse, bewegliche	III	3	1
Warenhäuser	IV	2	2
Wärmeinrichtungen	III	5	
Wärmstuben	IV	5	2
Wasch-Anstalten	IV	5	4
Wasch-Einrichtungen	III	5	
Waschtisch-Einrichtungen	III	5	
Wasserkünste	IV	9	
Wasserversorgung der Gebäude	III	4	
Windfahnen	III	2	5
Wirtschaften	IV	4	1
Wohlfahrts-Anstalten	IV	5	
Wohnbau, romanischer und gotischer	II	4	2
Wohnhäuser	IV	2	1
Zenithlicht	III	3	1
Ziegeldächer	III	2	5
Zink als Baustoff	I	1	1
Zufluchtshäuser	IV	5	2
Zwangs-Arbeitshäuser	IV	7	1

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06826 5100

Digitized by Google

Digitized by Google